

OSCAR SAUER

(1856—1918)

**Eine Untersuchung über Wesen und
Wirkungen seiner Schauspielkunst**

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin

vorgelegt von

Peter Wellert

aus Berlin

1963

O S C A R S A U E R

(1856-1918)

Eine Untersuchung über Wesen und
Wirkungen seiner Schauspielkunst

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin
vorgelegt von

Peter Wellert
aus Berlin

899/63



Dekan: Prof.Dr.Hans-Joachim Lieber

Referent: Prof.Dr.Hans Knudsen

Korreferent: Prof.Dr.Emil Dovifat

Tag der mündlichen Prüfung: 8.Februar 1963

Gedruckt mit Genehmigung
der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin

Inhaltsverzeichnis

	<u>Seite</u>
Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur	II
Vorwort	VII
I. Jugend und schauspielerische Lehrjahre	1
II. Entwicklung in der Provinz	12
III. Reife Darstellungskunst der Berliner Jahre	
1. Lessingtheater (1890 - 1896)	60
2. Deutsches Theater (1896 - 1904)	77
3. Lessingtheater (1904 - 1913)	120
4. Deutsches Künstlertheater (1913/14)	148
IV. Abschied	159

Anhang

Verzeichnis der Rollen Sauers	173
Rollenbilder	198
Briefkopien	229
Anmerkungen	232

Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur

A.Z.

Arbeiter Zeitung, Wien.Jgg.1902, 1906

B.

Bohemia, Prag.Jg. 1901

Bab, Gegenwart

Julius Bab: Das Theater der Gegenwart. Geschichte der dramatischen Bühne seit 1870.

Leipzig 1928

Bab-Handl

Julius Bab-Willi Handl: Deutsche Schauspieler. Portraits aus Berlin und Wien.

Berlin 1908

B.B.C.

Berliner Börsen-Courier.Jgg.1890-1899, 1901/o2, 1904, 1906, 1908/o9, 1911-1913, 1916, 1918

B.B.Z.

Berliner Börsen-Zeitung. Jgg.1891/92, 1895-1898, 1909, 1912, 1916

B.L.A.

Berliner Lokal-Anzeiger. Jgg.1891, 1900/o1, 1903, 1906, 1914

B.M.

Berliner Morgenpost. Jgg.1901, 1903/o4, 1909

B.N.N.

Berliner Neueste Nachrichten. Jg.1900

Brahm

Otto Brahm: Kritische Schriften über Drama und Theater. Herausgegeben von Paul Schlenther. I.Bd.

Berlin 1915

B.T.

Berliner Tageblatt. Jgg.1901/o2, 1904, 1908/o9, 1911/12, 1918

Bühne und Brettl

Bühne und Brettl. Illustrierte Zeitschrift für Theater und Kunst. Herausgegeben und geleitet von Josef Jellinek. IV.Jg.

Berlin 1904

Bühne und Leben

Bühne und Leben. Illustrierte Wochenschrift. Herausgegeben von Otto Sontag. III.Jg. 1895

Bühne und Welt

Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik. Herausgegeben von E.u.G.Elsner. Geleitet von Heinrich Stümcke. Jgg.I. (1898/99), III. (1900/o1), IV. (1901/o2), V. (1902/o3), XII. (1909/10)

B.Z.

Berliner Zeitung. Jgg.1900/o1

B.Z. am Mittag
Jgg.1909, 1916

Ch.T.u.A.
Chemnitzer Tageblatt und Anzeiger. Jg.1875

C.Z.
Crefelder Zeitung. Jgg.1877/78

Deutsche Theater-Zeitschrift
Deutsche Theater-Zeitschrift. Wochenschrift für Bühnenkunst und Bühnenpraxis. Begründet von Karl-Ludwig Schröder. Herausgegeben unter Mitwirkung von Gustav M.Hartung und Ernst Neumann-Jödemann. II.Jg.1909

Doerry
Hans Doerry: Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 19.Jahrhunderts. Erschienen in: Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Band 35
Berlin 1926

D.R.A.
Deutscher Reichs-Anzeiger. Jgg.1891, 1893-1895, 1897

D.T.
Deutsche Tageszeitung. Jgg.1911, 1913

D.T.u.C.Z.
Danziger Theater- und Concert-Zeitung. Jgg.1885/86

Durieux
Tilla Durieux: Eine Tür steht offen, Erinnerungen.
Berlin 1954

D.Z.
Deutsche Zeitung. Jgg.1902, 1905, 1909

Dzg.Z.
Danziger Zeitung. Jg.1885

Eulenberg
Hedda Eulenberg: Im Doppelglück von Kunst und Leben.
Düsseldorf o.J.

Fr.Z.
Freisinnige Zeitung. Jgg.1890-1892, 1894-1897, 1901, 1904

G.N.u.A.
Görlitzer Nachrichten und Anzeiger. Jgg.1880-1882

G.Z.
Geraer Zeitung. Jgg.1886/87

H.A.Z.u.A.
Hildesheimer Allgemeine Zeitung und Anzeigen. Jg.1882

Henze
Herbert Henze: Otto Brahm und das "Deutsche Theater" in Berlin. Phil.Diss.Erschienen in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins. 47.Jg.Heft 3/4
Berlin 1930

Hilpert

Heinz Hilpert: Einleitung zu Gerhart Hauptmanns Meisterdramen.

Berlin-Frankfurt/M.-Wien 1960

Hirschfeld

Georg Hirschfeld: Otto Brahm, Briefe und Erinnerungen.

Berlin 1925

Hollaender

Felix Hollaender: Aus dem letzten Jahrhundert norddeutscher Schauspielkunst. Sonderdruck aus Westermanns Illustrierten Deutschen Monatsheften, O.J.

Ihering

Herbert Ihering: Von Josef Kainz bis Paula Wessely. Schauspieler von gestern und heute.

Heidelberg-Berlin-Leipzig 1942

Jacobsohn

Siegfried Jacobsohn: Das Theater der Reichshauptstadt.

München 1904

Jacobsohn, Hiob Sauer

Siegfried Jacobsohn: Hiob Sauer. Erschienen in: Das Jahr der Bühne. Herausgegeben und geleitet von Siegfried Jacobsohn.

VII.Bd. 1917/18.

Berlin 1918

Jacobsohn, O.S.

Siegfried Jacobsohn: Oscar Sauer. Ein Gedenkbuch 1856-1916.

Berlin 1916

Kahn

Harry Kahn: Oscar Sauer. Erschienen in: Die Weltbühne. Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft. Herausgeber: Siegfried Jacobsohn. XIV.Jg. 1918/I.Bd.

K.H.Z.

Königsberger Hartungsche Zeitung. Jgg.1888-1890

Kienzl

Hermann Kienzl: Oscar Sauer. Erschienen in: Die Gegenwart.

Wochenschrift für Literatur, Kunst, Leben. Herausgegeben von H. Ilgenstein und W. Bolze. 47.Jg. Berlin 1918

Kirchner

Marlene Kirchner: Das Görlitzer Stadttheater 1851-1898. Phil. Diss. F.U. Berlin. Erschienen in: Wissenschaftliche Beiträge zur Geschichte und Landeskunde Ost-Mitteleuropas. Herausgegeben vom Johann Gottfried Herder-Institut (Nr. 50)

Marburg 1960

K.J.

Das Kleine Journal. Jgg. 1901, 1908

Land

Hans Land: Oscar Sauer. Erschienen in: Illustriertes Universum-Jahrbuch (Weltrundschau)

Leipzig 1918

L.B.

Lahn-Bote. Jg. 1889

L.E.L.

Landeszeitung für Elsaß-Lothringen. Jgg.1887/88

Mgd.Z.

Magdeburgische Zeitung. Jg. 1877

M.T.

Mainzer Tagblatt. Jgg.1884/85

N.A.Z.

Norddeutsche Allgemeine Zeitung. Jgg.1897, 1901

Neue Theater-Zeitschrift

Neue Theater-Zeitschrift. Wochenschrift für Bühnenkunst und Bühnenpraxis. Herausgegeben von Annette Terval. II.Jg. 1912

N.G.A.

Neuer Görlitzer Anzeiger. Jgg. 1880-1882

N.P.J.

Neues Pester Journal, Budapest. Jgg.1902/03, 1905

N.Pr.Z.

Neue Preußische Zeitung (Kreuz-Zeitung). Jgg.1897/98, 1906, 1908/09

Nschl.Z.

Niederschlesische Zeitung. Jgg. 1880-1882

Nstr.Z.

Neustrelitzer Zeitung. Jgg.1876/77

Ö.A.K.

Öffentlicher Anzeiger Kreuznach. Jg.1883

O.Z.St.

Ostsee-Zeitung Stettin. Jg.1886

P.V.

Politisches Volksblatt, Budapest. Jgg.1902, 1905

Regisseur

Der Regisseur. Fachblatt für Theater, Musik und Kunst. Herausgeber:C.F.van Hell. III.Jg. 1899

Reucker

Alfred Reucker:Drei Prinzipale. Gewidmet "seinem alten Gedankener Walter Unruh zu Weihnacht 1940", handgeschriebenes Exemplar. Bes.Theaterhistorische Slg.Walter Unruh, F.U.Berlin

Rub

Otto Rub:Die dramatische Kunst in Danzig von 1615-1893.

Danzig 1894

Schaubühne

Die Schaubühne. Wochenschrift für die gesamten Interessen des Theaters. Herausgegeben und geleitet von Siegfried Jacobsohn. Jgg.I.-V. (1905-1909), VII. (1911)

Schnitzler-Brahm

Der Briefwechsel Arthur Schnitzler-Otto Brahm. Herausgegeben und eingeleitet von Oskar Seidlin. Erschienen in:Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Band 57
Berlin 1953

T.

Der Tag. Jgg.1904-1909, 1911, 1916

Theater

Das Theater. Illustrierte Halbmonatsschrift für internationale Bühnenkunst. Schriftleitung: Herwarth Walden und Erich Köhler. Jgg.I./II. (1909/10-1910/11)

T.R.

Tägliche Rundschau. Jgg.1905, 1916

Tscheulin

Carl Tscheulin. Unveröffentlichter Gedenkaufsatz zum 100.Geburtstag (5.12.1956) Oscar Sauers. (Maschinengeschriebenes Exemplar)

V.

Vorwärts. Jgg.1901, 1905

Vlk.Z.

Volks-Zeitung. Jgg.1883, 1895, 1897, 1901, 1903, 1905, 1908

V.Z.

Vossische Zeitung. Jgg.1883, 1891/92, 1894-1898, 1905-1909, 1911, 1922

W.a.M.

Welt am Montag. Jgg.1901, 1903

W.A.Z.

Wiener Allgemeine Zeitung. Jgg.1906, 1909

Weno

Joachim Weno: Der Theaterstil des Naturalismus.
Phil.Diss.F.U.Berlin 1951

W.F.

Wiener Fremdenblatt. Jgg.1902, 1906, 1909

Wilcke

Joachim Wilcke: Das Lessingtheater in Berlin unter Oscar Blumenthal (1888-1898)
Phil.Diss.F.U.Berlin 1959

Winterstein

Eduard von Winterstein: Mein Leben und meine Zeit. Ein halbes Jahrhundert deutscher Theatergeschichte.
Berlin 1951

Z.

Die Zeit, Wien. Jgg.1906, 1909

Vorwort

Oscar Sauer gehört nicht zu den grossen Schauspielern, deren glänzende Virtuosenreisen Werk und Ruhm begründen halfen. Wie sein Werk, so ist sein Ruhm eine Angelegenheit der Stille, ein Geschöpf aus lautlosem und zartem, vornehmem und edlem Bezirk. Er blieb immer ein "einsamer Künstler und doch der grösste Gemeinschaftsschauspieler, der grösste Ensembledarsteller, den Deutschland hatte, Vorbild im Können, Vorbild im seelischen Takt. Ein Darsteller inneren Adels und doch weit weg von allem falschen Priestertum" (1).

Er hat sich selbst "entdeckt" und ist still und sicher zur Höhe emporgestiegen. Berliner von Geburt, hat er in Krefeld, Görlitz, Danzig, Königsberg und anderen Stadttheatern Jahre ruhiger Entwicklung erlebt, bis ihn sein Weg an das Berliner Lessingtheater führte, wo er nicht durch verblüffende Wirkungen, sondern durch klassische Einfachheit und Wahrheit der Darstellung den Rang eines "Ersten" erlangte. Bald darauf wurde und blieb er eine Stütze des Brahm-Ensembles, eine entscheidende Kraft an den grossen Ibsen-Abenden. Was ihn unvergleichlich sicher machte, was ein unbegrenztes Vertrauen unbefangener, aufmerksamer Zuschauer zu ihm erweckte, war die grosse Ehrlichkeit seines Schauspielertums. Charakterfremde Züge, gleissende Einzelwirkungen, Fälschungen zugunsten theatralischen Erfolges waren ihm gegen die eigene Natur. Was ihm aus der Dichtung aufgegangen war, gab er rein und mit der ganzen Fülle seiner persönlichen Kraft. Obwohl er in den letzten anderthalb Jahrzehnten seines Lebens nur sehr sporadisch auftreten konnte, war das Verhältnis seiner Anhänger zu ihm nie abgeschwächt. Das Bezwingende dieser Künstlernatur bestand darin, dass das Menschliche die Oberhand behielt, durch alle Schöpfungen unmittelbar sprach, dass hier eine Schauspielkunst der Seele menschliche Offenbarungen schenkte.

Die vorliegende Untersuchung über den Schauspieler Oscar

Sauer verfolgt chronologisch die schauspielerischen Entwicklungsjahre und die Darstellungskunst der Reifezeit. Als wichtigste Quellen für die Rekonstruktion seiner Schauspielkunst wurden herangezogen: 1. ein aus Zeitungen und Zeitschriften zusammengetragenes, sehr umfangreiches Kritikenmaterial, 2. Schauspielerportraits, Rollenbilder, Mitteilungen und Urteile von Zeitgenossen, Briefe und Bühnen-Almanache.

Die in den Berliner Jahren Sauers vorherrschende impressionistische Theaterkritik vermittelte nur relativ geringe Aufschlüsse über die Mittel schauspielerischen Ausdrucks; sie bot vorwiegend literarische Kritik. Da bei der neuen Menschen-darstellung im Zeitalter des Naturalismus die Gesichtsmimik, die eine fast schwerpunktmässige Bedeutung erhält - wenn man Gerhart Hauptmanns Spielanweisungen verfolgt -, dem Sprachausdruck zumindest gleichbedeutend zugeordnet wird, sind wir hauptsächlich auf die ergiebigeren Schauspielerportraits und Rollenbilder angewiesen. Die Rollenbilder werden aber immer nur unter Vorbehalt zu verwerten sein, weil sie wohl wahrheitsgetreu über die Mittel der äusseren Erscheinung Auskunft geben, nicht aber Mimik und Gestik (die im Naturalismus ohnehin nur sehr sparsam angewandt wird) so verbindlich widerspiegeln, dass daraus eine völlig wahrheitsgetreue Vorstellung der Rollengestaltung möglich ist. Denn es sind Atelieraufnahmen und nicht unmittelbar während der Bühnendarstellung aufgenommene Bilder. Und doch kommen die Rollenbilder Sauers mit Bestimmtheit nahe an den Ausdruck während des Spiels heran, was die Gesichtsmimik oder den Ausdrucksgehalt des Auges angeht. Das "Spiel des Auges ist nur letzte - gleichsam zufällig noch optisch fassbare - Form der ungezählten und unkontrollierbaren suggestionsmächtigen Körperfunktionen, die der lebendige Leib des Schauspielers ununterbrochen im Publikum wirken lässt" (2). Sauer hat das "Darstellerinstrument des Blickes beherrscht wie kein zweiter" (3). Das finden wir auf allen Bildern ausnahmslos bestätigt.

Eine wesentliche Quelle für die Erkenntnis Sauerscher Schauspielkunst bildet seine - in der Theaterliteratur - bisher völlig unbeachtet gebliebene Tätigkeit in der Provinz, der in langwieriger Sucharbeit nachgegangen wurde. Erschwert wurden diese Nachforschungen, da die einzelnen Provinzstationen oft im mitteldeutschen Raum und in den ehemals deutschen Ostgebieten liegen. Gerade die Kritiken dieser Jahre, die teilweise von einer weitaus dichterem Aussageintensität sind als die Berliner Berichte, lassen wichtige, zu der Zeit schon vorhandene Kriterien seiner Schauspielkunst erkennen.

Aus dem zur Verfügung stehenden Materialkomplex wurde nach objektiver und gründlicher Auswahl der erkenntnisfördernden Gesichtspunkte versucht, auf Grund der angeführten Mittel theatergeschichtlicher Forschung zu einer zusammenfassenden Beurteilung der Schauspielkunst Oscar Sauers zu gelangen.

Meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Hans Knudsen, möchte ich für seine unermüdliche Förderung dieser Untersuchung, für Ratschläge und Hinweise meinen sehr herzlichen Dank sagen.

Für wirksame Hilfe bei der Materialsammlung gilt mein Dank den Bibliothekaren der Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität Berlin, der Berliner Staatsbibliothek, des Berliner Landesarchivs, der Stadt- und Bezirksbibliotheken in Chemnitz und Gera, der Stadtbibliothek Krefeld, der Landesbibliothek Oldenburg, der Städtischen Kunstsammlungen Görlitz, der Stadtbücherei Osnabrück und des Kreuznacher Karl-Geib-Museums. Ferner gebührt Frau Janina Rappé-Des Loges (Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk) und Madame Lang (Bibliothèque Nationale et Universitaire Strasbourg) ein herzliches Dankeswort, da sie die Anfertigung von Photokopien Danziger und Straßburger Theaterkritiken ermöglichten. Für nützliche Hinweise bin ich Frau Bertha Schemann (Berlin),

Frau Melanie Nake (Dresden, Alfred Reucker-Archiv), Herrn Carl Tscheulin (Zürich), Herrn Fritz Achterberg (Weimar) und Herrn Rudi Martiny (Görlitz) dankbar verbunden.

I. Jugend und schauspielerische Lehrjahre

Oscar Sauer (4) wurde am 5. Dezember 1856 in Berlin geboren. Sein Vater, der Kaufmann Johann Caspar Sauer, und seine Mutter, Elisabeth Dorothee Marie Sauer geb. Meister, lebten in einem behaglichen Berliner Bürgerhaus am Hafenplatz. Johann Caspar Sauer war nicht unvermögend. Er liess Oscar die Realschule bis zum Einjährigen-Zeugnis besuchen. Sein Wunsch war, dem Sohn eine gute kaufmännische Lehre angedeihen zu lassen, um ihn für den gesicherten Beruf eines Kaufmanns vorzubereiten. Oscar hatte schon damals künstlerische Ambitionen, wagte jedoch nicht, sich dem Vater anzuvertrauen.

Wir wissen um mancherlei Anregungen und Einflüsse, die Sauer in dem früh gefassten Entschluss, Schauspieler zu werden, bestärkt haben müssen. "In der Hirschel-Strasse (heute: Stresemann-Strasse) haust Hermann Hendrichs (5), der Heldenspieler am Hoftheater des älteren Hülsen (6). So schreiten keine ird'schen Männer. Ein paar Häuser weiter: Helene von Döniges strahlende Schönheit, umrahmt von der blutigsten Legende. So schreiten keine ird'schen Weiber; unsichtbar daneben der tote Lassalle. Ihr Gatte: der Schauspieler Siegwart Friedmann (7), jung, ragend, voll Zukunft und dekorativ. Um die Ecke, in der Großbeeren-Strasse, wohnt ein Dichter: Gregor Samorow, Pseudo-Russe, majestätisch im Barte, verwöhnt durch breite Erfolge seiner breiten Geschichtsromane. Diese bunten Bücher und unalltäglichen Menschen sind für den fünfzehnjährigen Oscar das rechte Fressen. In gemessener Entfernung schleicht hinter den Bretter-Beherrschern, der Gräfin, dem Leihbibliotheken-König ein sehnsuchtgeplagter Adept bei Tage. Am Abend treibt es ihn zum Gendarmenmarkt. Da sieht er Döring (8), Berndal (9), Liedtke (10), die Frieb (11). Die Funkelromantik vom Halleschen Viertel beschwichtigt ein nahr-

hafter Realismus. Aber unwiderstehlich locken beide" (12).

Bei der Mutter findet Oscar tätige Unterstützung. Sie geht zu Luise Mühlbach (13), die für derartige Anliegen immer zugänglich ist. Deren Tochter schreibt eine Empfehlung an den Direktor Gumtau (14) vom Nationaltheater. Mit klopfendem Herzen versucht Oscar, den Brief persönlich zu übergeben, scheitert jedoch an konsequenten Subalternen des Theaters, die ihm den Zutritt ins Gebäude erst gar nicht gewähren. Nach dem dritten vergeblichen Versuch zerreisst er in "zornigem Stolz" den Brief (15). Er wird Aushilfs-Statist des Königlichen Schauspielhauses. Dadurch in seiner Selbstsicherheit gestärkt, übernimmt er in seinem Turnverein eine Frauenrolle im "Gebildeten Hausknecht", einer einaktigen Posse von Kalisch. "Vor seinem Auftritt sitzt er verschleiert im Hintergrund einer Loge und wird von Herren, die sich hinzugesellen, mit vollendeter Höflichkeit als Dame behandelt. Ihm entsteht die Gewissheit: Die Bühne ist deine Heimat" (16).

Später, im Zenit seines schauspielerischen Wirkens in Berlin unter Otto Brahm, sagt er hierüber mit der ihm eigenen Bescheidenheit: "Drei Mal war ich im Wallner-Theater" - dort wurde der "Gebildete Hausknecht" mit grossem Erfolg gegeben - "um zu 'studieren', wie ich mich als junge Frau zu benehmen hätte. Ich merkte gleich, es war verteuftelt schwer ... Über den Festabend spreche ich nicht, denn man braucht sich nicht selbst anzuklagen. Ich breitete darüber schamvoll den Schleier der Vergessenheit. Nur eine kurze Kritik eines Jugendfreundes, als er mich in einer Tanzpause traf, will ich mittheilen: 'Du' - sagte er - 'als Dame heute abend - nee Jungchen - das war nischt. Als Vorturner gefällst Du mir besser'." (17)

Der unbeirrbare Wille des Siebzehnjährigen, Schauspieler

zu werden, lässt ihn unentwegt nach neuen Kontakten zum Theater suchen. Da bietet sich eines Tages, als er, von jungen Schauspielern am Bellevue-Theater eingeführt, mannigfache Hilfsdienste verrichtet, die Möglichkeit, ein erstes, festes Engagement zu bekommen. Ein "Kollege" vom Bellevue-Theater will ihm gegen eine Vermittlungsgebühr von zwei Talern dazu verhelfen. Oscar ist sofort einverstanden und sucht, nachdem er die zwei Taler zusammen-gespart hat, unter dem Patronat seines in solchen Fällen nicht ganz unerfahrenen Förderers einen Winkelagenten der Mittelstrasse auf. Dem berichtet der Kollege wahre Wunderdinge über den jungen Sauer, unterbreitet ein gefälschtes "Repertoire" und bringt es fertig, dass sein Protegé mit einer Monatsgage von vierundzwanzig Talern unverzüglich an das Sommertheater von Osnabrück engagiert wird, dessen Saison am 6. April 1874 beginnt.

Zuvor aber gilt es, vielleicht doch noch die Einwilligung des in dieser Frage unnachgiebigen Vaters zu erhalten. Oscars mit fester Entschlossenheit verkündete Absicht, auf Grund des bereits getätigten Osnabrücker Engagements zum Theater zu gehen, stösst auf die entschiedenste Ablehnung des Vaters. Die Auseinandersetzung gipfelt in folgendem Dialog: "Mißratener Bengel!" "Ich muß, ich muß!" "Niemals werde ich das erlauben." "Dann warte ich, bis ich majorenn bin!" "Mein Haus ist künftig für Dich verschlossen!" "Das hilft nichts: ich muß, ich muß." "Nun gut, so lauf in Dein Unglück." (18)

Der junge Sauer fährt gegen den Willen seiner Eltern nach Osnabrück, und damit beginnt das Schicksal vom verlorenen Sohn und eine Odyssee ohnegleichen. Jahre der Not werden folgen, und der zarte, schmal in die Höhe geschossene Jüngling, der von Hause aus an ein gesichertes und harmonisches Leben gewöhnt war, wird nun bei kleiner Gage



Privatbild 1873

veröffentlicht in: Bühne u. Brett, IV. Jg. 1904

und grosser Begeisterung für seine Kunst um das tägliche Brot ringen, und auch das nicht immer täglich haben. Selbstbewusst und zu stolz, um von seiner Familie Unterstützungen anzunehmen, werden die Folgen der kommenden Entbehrungen sowie künstlerische und seelische Erschütterungen bereits in dem Jüngling den Keim zu jenem Leiden legen, mit dem er sein Leben lang zu kämpfen haben wird.

In der Eröffnungsvorstellung des unter der Direktion von (19) W.Schermann stehenden Sommertheaters sollte Oscar Sauer den Engländer in den "Maschinenbauern" von A.Weirauch spielen; doch zeigten schon die ersten Proben die mangelnde Bühnenerfahrung - er konnte weder stehen noch gehen, geschweige denn sprechen - in so erschreckender Deutlichkeit, dass er schon nach drei Tagen "wegen gänzlichen schauspielerischen Unvermögens" (20) die Kündigung erhielt. Depressiert und völlig verzweifelt, spielte er mit dem Gedanken, in Hamburg Schiffsjunge zu werden. Mittellos, seine wenigen Habseligkeiten hatten ihm die Kollegen abgelockt, sah er sich dem Schicksal eines Gescheiterten ausgeliefert. Zum Glück findet er in dem alten Schauspieler L'Hamé (21) einen Menschen, der ihn in seiner Bedrängnis anhört, dem er unumwunden gesteht, nie Unterricht und ein Engagement vorher gehabt zu haben, und der daraufhin beschliesst, Sauer Unterricht zu geben für fünfzig Pfennige die Stunde. Zudem verwendet er sich für ihn beim Direktor Schermann, der, "von Sauers überraschend grosser Theaterunkenntnis gerührt", es mit ihm "für 18 Thaler monatlich und mit dem Rechte täglicher Kündigung" (22) noch einmal versuchen will.

Die Pension, in der Sauer wohnt, aber kostet 14 Taler ohne Abendbrot; lieber hungert er, als sich die ihm abermals gebotene Chance, am Theater Fuss zu fassen, entgehen zu lassen. Bald schon darf er im Possenchor mitsingen, wodurch er allmählich Sicherheit im Auftreten und Selbstver-

trauen, also Grundbedingungen der Schauspielkunst überhaupt, gewinnt. Er macht rasche Fortschritte und wird erstmals am 14. Mai 1874 in dem Schwank "Geld wie Heu" von Evans und Valentine eingesetzt, worin er den "enragierten Socialdemokraten Schwarz" (23) spielt. Gleichzeitig kündigen die "Osnabrückischen Anzeigen" vom 16. Mai 1874 an, dass die "Direction jetzt auch der ernstesten Muse ihre Aufmerksamkeit zuwendet, und es nicht mehr lange dauern würde, bis das Publikum eines schönen Morgens einen Zettel erhält, worauf 'Hamlet, Prinz von Dänemark' als Gastspiel des Herrn Holthaus (24) vom Hoftheater zu Hannover angekündigt ist".

Für den "Hamlet" wird eine einzige Probe angesetzt, auf Wunsch von Friedrich Holthaus. Sauer avanciert zum Ersten Schauspieler. Schon nach den ersten fünf Versen unterbricht Holthaus ihn: "Junger Mensch, wie lange sind Sie schon beim Theater?" "Dies ist mein erstes Engagement. Und eigentlich ist dies meine erste richtige Rolle." "Schämen Sie sich, junger Mensch, mich so zu belügen!" Sauer, in Hitze geraten, will beweisen. Holthaus beschwichigt und sagt in Gegenwart des Direktors Schermann: "Junger Mensch, wenn das wahr ist, was Sie mir sagen, dann prophezeie ich Ihnen, dass Sie ein Schauspieler ersten Ranges werden." (25)

Sauers nächste Rolle: Gottschalk, Stadtsyndikus von Nürnberg, in "Hinko, der Freiknecht" von der Birch-Pfeiffer. Sein Spiel findet Anklang und lebhaften Applaus. Direktor Schermann erhöht im August, dem Monat der abschliessenden Sommersaison, die Gage freiwillig wieder auf 24 Taler.

War es auch ein sehr mittelmässiges Repertoire, das im Osnabrücker Sommertheater dominierte - wie es zumeist in der Natur des Sommertheaters liegt, bei relativ niedrigem

Niveau einen guten kommerziellen Effekt zu erzielen -, so zeichnete sich doch schon hier die gute Theaterbegabung Sauers ab, dem die mit viel Theateroutine verfassten Gebrauchsstücke die Gelegenheit boten, sich mit den spezifischen Eigengesetzen der Bühne und der Schauspielkunst grundsätzlich vertraut zu machen.

Für die vom 13. September 1874 bis zum 29. April 1875 währende Wintersaison des Grossherzoglichen Theaters in Oldenburg - unter Leitung des neuen Direktors Friedrich Woltereck (26) - ist Sauer lt. dem in der "Oldenburgischen Zeitung" vom 11. September 1874 veröffentlichten Personalverzeichnis für "Chor und Episoden" mit einer Monatsgage von 28 Talern verpflichtet. "Mit Chorverpflichtung." (äussert Winterstein) "Das war im Schauspielkontrakt die Formel, die die scharfe Grenze bildete zwischen Oben und Unten, zwischen Hoch und Niedrig, zwischen den 'Fächern' und dem 'anderen Volk, das so rumwimmelt' "(27).

Findet sich auch bei der infragekommenden Oldenburgischen Presse dieses Zeitraumes keine Theaterkritik in unserem heutigen Sinne, weil es sich um sogenannte "Kurpartien" handelt, wo kaum je ein Name genannt wird, so kann man, der spontanen Besonderheit der Episode nach - dass der Schauspieler, ohne sich einspielen zu können, sogleich "da" sein muss -, sagen, dass Sauer hier bereits Ansätze des werdenden Charakterschauspielers erkennen lässt, der es versteht, die ganz elementare Eigenart einer Rolle in der Vielschichtigkeit ihrer inneren und äusseren Zusammenhänge zu entwickeln.

Die Oldenburger Zeit muss für Sauers schauspielerische Entwicklung fruchtbar gewesen sein, obwohl sich keine hierauf direkt bezugnehmende Quelle (28) finden lässt, ausser der des Kritikers Philipp Stein, der von einer für

Sauer "wertvollen Thätigkeit am Oldenburger Hoftheater, wo er durch die Lehren des vorzüglichen Regisseurs und Darstellers Carl Dietrich (29) die ersten wirklich künstlerischen Ausblicke erhielt", berichtet. (30)

In der Sommersaison 1875 ist Sauer an das Chemnitzer Thalia-Theater des Direktors Carl Heinicke als Liebhaber engagiert (31). Mit wechselndem Erfolg (32) versucht er sich im zeitgemässen Konversationsstück, in Possen und Schwänken, deren meistgespielte Autoren: Ch. Birch-Pfeiffer, C.A. Görner, R. Benedix, H. Müller, A. Weirauch, A. Schreiber, C. Töpfer, H. Wilken und Ed. Jasobson sind.

Eine ihm, von der Kritik besonders bestätigte, gute Leistung bietet er in Freytags "Journalisten", worin er beim Gastspiel "des Herrn Oberregisseurs Grans (33) vom Stadttheater zu Leipzig" (34), der den Konrad Bolz unter grösster Anerkennung gab - einer Rolle, die Sauer in späteren Jahren selbst zu höchster Wirksamkeit brachte -, den Gutsbesitzer Senden spielte (35).

In ununterbrochener Reihe folgen nun die bewegtesten Lehr- und Wanderjahre, die einem Künstler nur bestimmt sein können, und in denen er bald im singenden, bald heroischen Liebhaber, bald im jugendlichen Komiker und Bon vivant wohl Beschäftigung, jedoch kaum die kontinuierliche, gesunde künstlerische Entwicklung fand, die seiner ganzen physischen und psychischen Anlage entsprochen hätte.

Wohl kamen ihm schon nach verhältnismässig kurzer Zeit, etwa mit Beginn seiner Görlitzer Jahre (1880 - 1882), all' die auf der ganzen Breite seiner jugendlichen schauspielerischen Möglichkeiten gesammelten Erfahrungen sehr zustatten, aber sie führten auch zu einem Verschleiss der Kräfte, der durch sachgemässere, das künstlerische Wollen des jungen Sauer nachfühlende, geschickte Anleitung sich

hätte vermeiden lassen.

Als er - für das Fach des jugendlichen Liebhabers an das Kölner Thaliatheater des Direktors Cäsar Schmechel in der Winterspielzeit 1875/76 engagiert - dort eintraf, "zeigte es sich, dass versehentlich schon ein anderer junger Liebhaber eingestellt war. Um die Saison nicht ganz zu verlieren, musste Sauer dort Operettensänger und jugendlicher Komiker werden. Offenbach und Strauß wurden nun für eine Saison seine Götter" (36). Wenngleich er auch in dem für ihn ungewohnten neuen Fach des singenden Liebhabers durchaus gefiel und ihn Professor Schneider (37) vom Kölner Konservatorium unentgeltlich für die Oper ausbilden wollte, blieb ihm dieses Gebiet fremd. Ja, er empfand es als eine Art von Vergewaltigung durch die gegebene Tatsache, dass ihm, fest engagiert als jugendlicher Liebhaber, verdrängt durch eine Fehldisposition, nichts anderes übrig blieb als einzuwilligen. In einem Brief Oscar Sauers heisst es einmal: "Jahrelang durchlebte ich die Leiden und Freuden des Provinzmimen, sang wider Willen Operettenpartien ..." (38). Dieser Umstand, der eine ungewöhnliche Beanspruchung der Stimme bedeuten musste bei Sauers Ehrgeiz, die ihm gestellten Aufgaben gewissenhaft zu erfüllen, mag mit dazu beigetragen haben, Anlass für ein Symptom der folgenden Jahre zu werden, in denen man des öfteren auf eine "stimmliche Indisposition" von der Kritik hingewiesen wird.

Am Ende der Wintersaison 1876/77 in Neustrelitz (Dir. F. Picker), für die Sauer als jugendlicher Liebhaber und Bonvivant verpflichtet war, beklagt sich der verantwortliche Redakteur der "Neustrelitzer Zeitung" Dr. G. Stoltzenburg in einer Nachlese zur Spielzeit darüber, dass "die diesjährige Theatersaison zu Ende gegangen ist, ohne dass sich eine competente Feder für die öffentliche

Besprechung wenn auch nur der hervorragendsten Aufführungen gefunden hätte" (39). Das Repertoire verzeichnet gegenüber der alltäglichen Theaterkost nur zwei Klassikerinszenierungen, am 22. Oktober 1876 Schillers "Maria Stuart" und am 7. März 1877 Lessings "Emilia Galotti". Die Oper hatte unvergleichlich besseres Niveau, "da sie sich besonders tüchtiger Kräfte (40) zu erfreuen hatte und deshalb das Schauspiel einigermaßen in den Schatten drängte" (41). Somit sind ähnlich wie in der folgenden Sommersaison (20. Mai - 31. August 1877) am Viktoriatheater (Dir. O. Nowack) in Magdeburg (42) keine Anhaltspunkte für eine Beurteilung Sauers gegeben.

Erst in Krefeld (Wintersaison 1877/78 am Stadttheater unter der Direktion von A. Aman) erhält man durch die Kritik Aufschlüsse über den Entwicklungs- und Leistungsstand Sauers. Eine seiner ersten Rollen hier war der Ben Jochai in Gutzkows "Uriel Acosta". In der Kritik heisst es: "...Im Allgemeinen zeugte sein Auftreten von guter Schule und vielen Fähigkeiten... Von besonders guter Wirkung waren einige Stellen, namentlich die Affecte des Augenblicks" (43). Man darf annehmen, dass in dem bei guten Anlagen vorhandenen, noch nicht ausgereiften Talent die jugendlich-emotional bedingte Tendenz überwog, womit noch nichts über die Auffassung, das Durchdenken der Rolle, auf das die Theaterkritik der achtziger Jahre mehrfach Bezug nimmt, gesagt ist. Offensichtlich muss er sich zudem noch in seiner Sprachbehandlung und in der Fähigkeit, plötzlich eintretende, unvorherzusehende Situationen während der Aufführung (etwa: Auftrittsverzögerung des Partners) ex tempore reaktionssicher zu überspielen, vervollkommen. Dieser Mangel wird in Töpfers Lustspiel "Der Pariser Taugenichts" als Graf Eduard bei ihm erkannt: "Herr Sauer gerieth sogar in einige störende Differenzen mit der deutschen Sprache und erregte durch seine bewun-

dernswerthe Verlegenheit, in welche er durch das zu späte Auftreten seines zukünftigen Schwagers Louis kam, grose Heiterkeit im Publikum" (44).

Als Beispiel, wie ernst und gewissenhaft Sauer seinen Beruf auffasste und demzufolge jeder echten Kritik aufgeschlossen und dankbar war, können die übrigen, durchweg guten Beurteilungen (45) in der Presse gelten, die auch erstmals die besondere Sorgfalt in der Kostüm- und Maskenwahl Sauers herausstreichen (46).

Die wachsende Anerkennung für den jungen Schauspieler Oscar Sauer findet ihren Ausdruck in der ersten eigenen Benefiz-Vorstellung seiner Laufbahn als Fichtenau in Benedix' "Ein Lustspiel" am 13. März 1878, mit der er sich gleichzeitig von Krefeld verabschiedet.

Die nächsten Engagements sind: Sommersaison 1878 an Holts Theater (Dir. F. Wehn) in Braunschweig (47), Wintersaison 1879/80 an das Liegnitz-Glogauer Stadttheater (Dir. H. Morwitz) als jugendlicher Held und Liebhaber. In diese Zeit fällt ein wichtiges Ereignis; denn hier hat Oscar Sauer - d e r kommende Interpret Ibsens auf der deutschen Bühne - das einzige Mal in der Provinz Ibsen gespielt. Alle Quellen schweigen, bis auf eine. Alfred Holzbock, Kritiker am "Tag" in Berlin, schreibt: "Mit instinktivem Verständnis für die Zusammengehörigkeit mit seiner künstlerischen Eigenart und der dichterischen des großen Norwegers (Ibsen), der um jene Zeit erst für Deutschland entdeckt wurde, erwählte Sauer zu seinem Benefiz in Liegnitz Ibsens Komödie 'Die Stützen der Gesellschaft' (Rolle: Hilmar Tönnesen)" (48).

II. Entwicklung in der Provinz

Mit dem neuen Dezennium beginnt in Görlitz die eigentliche Wirksamkeit Sauers, durch die Presse genauestens belegt und durch die Anerkennung seitens des Publikums bestätigt. Eine Vielzahl von Rollen wird genannt, und die Klassiker, äusserlich bekundet durch die Fachbezeichnung I. jugendlicher Held und Liebhaber, nehmen einen bedeutenden Rang in Sauers Repertoire ein.

Zu Beginn der Wintersaison 1880/81 des Görlitzer Stadttheaters (49) unter der Direktion von Louis Schindler (50) war es an dieser sogenannten "Probephühne" für die Moserschen Lustspiele (51) eine Rolle, die des Leutnants Reif-Reiflingen im "Krieg im Frieden" von Moser und Schönthan, die man, von Sauer überzeugend gestaltet, immer wieder in seiner Interpretation sehen wollte. (52)

Damit nimmt seine sehr wichtige Entwicklung im Fach des Bonvivants ihren Anfang. Alfred Reucker (53) sagt von Sauer: "Er war eine der vornehmsten, elegantesten Erscheinungen, die mir auf der Bühne begegnet sind. Er war für mich der strahlendste Bonvivant seiner Zeit" (54). Dieses Fach des Bonvivants wird in seiner tieferen Bezogenheit zum Wesen der Schauspielkunst Oscar Sauers im anschliessenden Kapitel näher betrachtet werden. Prädestiniert für den Bonvivant, er "zeichnet sich durch ein vorteilhaftes Äussere aus und auch sein Organ ist ein angenehmes und modulationsfähiges" (55), er "empfiehlt sich durch eine wirkliche elegante Tournure, wie durch natürliches und ausdrucksvolles Spiel" (56), ist er aber keineswegs einseitig auf dieses Fach festzulegen. Das beweist die lange Folge klassischer Rollen, die es nun eingehender zu betrachten gilt.

Zwei Tage nach dem Reif-Reiflingen gibt er den Don Carlos am 30. September 1880. "Herr Sauer gebietet über mancherlei Vorzüge, die ihn gerade zur Wiedergabe des schwärmerischen Infanten eignen ... Aber er ist in einzelnen Szenen zu wenig leidenschaftlich" oder spricht "zu leise und hastig" (57). Schon mit dem Romeo zeigt er, sich der wohlgemeinten Kritik nicht entziehend, eine Wiedergabe, die in Spiel, Ausdruck und Einfühlungsvermögen in die Intentionen des Dichters vortrefflich war. "Herr Sauer versinnlichte .. die innigste, sehnlichste Liebe mit energischem, bestimmtem Ausdruck. Mit Wärme, aber männlich fühlend, charakterisirte er sein Verhältniß zu Julia als eine ewig währende Liebe ... und überall wußte er das rechte Maß zu halten, selbst in den Szenen, wo er seine Verbannung und den vermeintlichen Tod seiner theuren Julia erfährt, in welchen seine Leidenschaft hart an Wahnsinn streift" (58). In "Emilia Galotti" war er ein "liebenswürdiger und leutseliger, berechnender und wieder von seinen Leidenschaften hingerissener, nichts scheuender Prinz ..." (59), so dass er auch mit dieser Rolle den Beweis für die ihm innewohnende Begabung erbracht hatte, die geistige und formale Struktur der Klassikerdramen zu erfassen und sie in einer sinngemäßen Gestaltung darzustellen.

Den grössten Erfolg erringt er als Max Piccolomini am 11. November 1881 in der zweiten Görlitzer Saison (1881/82) in der Wallenstein-Trilogie. Als er am letzten Abend in "Wallensteins Tod" das erste Mal die Bühne betritt, empfängt ihn das Publikum mit lautem Beifall, "vom ersten Abend her noch so erwärmt für den jungen Künstler" (60). "Wir sagen nicht zuviel", schreibt der Kritiker, "wenn wir den Max Piccolomini für Herrn Sauers beste klassische Rolle halten, für die ihn sein Äußeres wie sein Talent gleichmäßig geeignet erscheinen lassen. Mit besonderer

Genugthuung haben wir bemerkt, daß der reich talentierte Künstler ... auch in der leidenschaftlichsten Erregung der poetischen Diktion Rechnung zu tragen wußte ... Die Leistung war eine fast durchgängig ausgezeichnete ... Die ganze Rolle war durchweg von dem Hauch einer schönen Begeisterung getragen" (61). Wenn wir hier einen Ausschnitt aus einem Aufsatz Walter Turszinskys über Oscar Sauer zitieren, der, fast 25 Jahre nach dem Max Piccolomini Sauers, einen Eindruck von damals vermittelt, so nur deshalb, um die vorausgegangene Kritik zu erhärten: "Alte, längst verklungene Zeiten werden lebendig. Man sieht sich wieder im Theater, von jenem doppelten Glücksgefühl beseelt, das der seltene Genuß und die eben erhaltene Ia Vierteljahreszensur mitteilen. Von nachmittags drei bis abends elf schwitzt man im Stehparterre des alten, von der Stadt subventionierten Rumpelkastens, dessen Leiter heute den kompletten Wallenstein spendiert. Oben rast eben Max von der Bühne ab in den Tod; und sein 'Wer mit mir geht, der sei bereit, zu sterben' klingt so warm, so quellend vom Vollton junger Leidenschaft, daß das gesamte Stehparterre - zu drei Vierteln wohlbestallte Gymnasiasten - sich wohl gern als freiwilliges Korps zu den Pappenheimer Kürassieren gesellt hätte. Und dieser Max, dessen hellauf loderndes Pathos ein frenetischer Beifallsjubiläum lohnte, hieß - Oscar Sauer" (62).

Zum Kreis der klassischen Rollen, durch die Kritik in lobender Weise erwähnt - wenn auch zum Teil nicht so differenziert - gehörten ferner: Melchthal (Wilhelm Tell)(63), Mortimer (Maria Stuart), Edmund (König Lear), Brackenburg (Egmont), Valentin (Faust I), Don Manuel (Die Braut von Messina), Lysander (Sommernachtstraum) und Orest (Iphigenie). Mit dem Orest wird ein sorgfältiges Rollenstudium gewürdigt; wie überhaupt häufig von einer "hübsch

gezeichneten, fein nuancierten Charakteristik" (64), einer "künstlerisch durchdachten und künstlerisch abgerundeten" (65) oder einer "gut angelegten Charakteristik" (66) bei der Durchführung der betreffenden Rolle die Rede ist. Wenn wir hiermit bereits den Charakterschauspieler im Sinne des denkenden Künstlers in Sauer erkennen - also nicht mehr die einseitige schematische Auffassung der Charakterrolle als Typenfach, wie sie bis in 19. Jahrhundert hinein für die Spielweise des Intriganten oder Bösewichts galt, sondern unter dem Begriff der Charakterrolle eine vielseitige, psychologische Differenzierung verstehen -, so nähern wir uns dem entscheidenden Ansatzpunkt der Schauspielkunst Sauer, die, bedingt durch eine tiefe Menschlichkeit, sich mit der umfassenden Problematik der Dramenfigur auseinandersetzt und sie, nachdem er sich in sie eingearbeitet hat, natürlich in künstlerischer Gebundenheit wiedergibt. Wir sprechen von einem Ansatzpunkt der Erkenntnis seiner Schauspielkunst; denn bis zu seiner tief menschlichen Charakterzeichnung in bedeutenden Ibsenrollen ist es noch ein weiter Weg.

Der Sauer der Görlitzer Jahre ist noch kein fertiger Schauspieler. Die Kritik weist auf manche Fehler hin, so, dass er als Don Manuel in den ersten beiden Akten "zuviel Gewicht auf die Declamation legte" (67), als Laertes sich "etwas überhastete sowohl in der Sprache wie im Spiel" (68) und als Edmund "den theatralischen Pathos mildern müßte" (69). Diese noch nicht abgelegten Mängel werden verständlich, wenn man berücksichtigt, dass Sauer nie einen wirklichen Lehrer hatte, vom Anbeginn seiner Laufbahn meist auf sich selbst und hauptsächlich noch auf ein mittelmässiges Repertoire-Niveau der einzelnen Provinztheater gestellt war. Wo waren ihm schon Vorbilder erwachsen, etwa in den Gastspielen einiger bekannter

Schauspieler, die nach Virtuosenart im besten Falle mit einer Verständigungsprobe am Tage der Vorstellung, in der Sauer meist beschäftigt war, ihre Rollen herunterspielten? Eine Regie in dem uns heute geläufigen Sinne der systematischen, sinnbetonten Durcharbeitung des Stückes gab es damals nicht. Der Regisseur war meist ein angejahrter Schauspieler, der die Erfahrungen und die Routine eines langen Bühnenlebens besaß und dessen einzige Tätigkeit darin bestand, auf den wenigen Proben mit den Schauspielern die richtigen Auftritte, Abgänge und Stellungen durchzusprechen.

Durch die Kölner "Operetten-Saison" war über-dies seine Stimme lädiert worden, eine Tatsache, die sich auswirkt und deren Folgen man leicht in der Görlitzer Kritik aufspüren kann. Einmal verleiht er seiner Stimme eine "übermäßige Lautheit" (70), dann wieder verfällt er in den Fehler übertriebener Dämpfung der Stimme und wird dadurch unverständlich. Mitbestimmend dafür war allerdings die fast allabendliche Beschäftigung Sauers, die seine Stimme zweifellos überfordern musste. Sauer hat in seiner Görlitzer Zeit 100 z.T. neue Rollen gespielt. Es überrascht bei dieser Vielzahl von Rollen nicht, dass er etliche, in der Hauptsache der Konversationssphäre zugehörigen, nach dem Muster seines Reif-Reiflingen anlegte, wobei die Gefährlichkeit für ein Erstarren und eine Kultivierung dieser Untugend nicht unterschätzt werden darf. So meint die Kritik, "... nur wolle sich Herr Sauer vor einem frühzeitigen Virtuositentum hüten ..." (71). Nichts aber hätte dem Wesen Sauers ferner gelegen.

Zu Sauers Kollegen in Görlitz zählten die 15jährige Agnes Sorma (72) im Fach der "sentimentalen Liebhaberinnen", die schon hier in ihrem ersten Engagement als eine "ta-

lentirte, strebsame, junge Dame" (74) galt und bald zu den ersten deutschen Künstlerinnen gehören sollte, und der jugendliche Liebhaber Armin Schwellach (73), bekannt durch seine Tätigkeit am Berliner- und Deutschen Theater. Als Gäste im Jahre 1881 kamen die späteren Sozietäre des "Deutschen Theaters" in Berlin: Ludwig Barnay (75), Friedrich Haase (76), und Siegwart Friedmann. Sie feierten wahre Triumphe beim Görlitzer Publikum.

Es muss an dieser Stelle ein Wort über das Görlitzer Publikum gesagt werden; denn es hat Sauer nicht wenig Auftrieb und Selbstsicherheit durch Ehrenbezeugungen vieler Art vermittelt und dadurch in ihm die Überzeugung gefestigt, als Schauspieler im echten Sinne den richtigen Weg, gegenüber den Plänen und Wünschen seines Vaters, ihn in die "sicheren" Pfade eines kaufmännischen Berufes zu leiten, gewählt zu haben.

Er verfügt über eine gute schauspielerische Substanz und lässt darüber hinaus schon wesentliche Kriterien seiner kommenden Menschendarstellung erkennen, die mit wachsender Vervollkommnung in den Ausdrucksmitteln und Gestaltungsmöglichkeiten über eine ganze Reihe weiterer Provinzstationen immer deutlicher in Erscheinung treten.

Die Kritik der zwei Görlitzer Jahre Sauers hat ihm bei nie einseitiger Beurteilung, auf sehr sachlicher Basis, geholfen, seine Persönlichkeit zu entwickeln und sein Urteilsvermögen über die eigene Leistung zu schärfen. Und Sauer ist einer fördernden Kritik nie aus dem Wege gegangen. Über die Zwischenzeit der Sommersaison 1881 ist nichts Wichtiges zu sagen, die Direktion führt auch dort Louis Schindler und das Repertoire ist mit dem in Görlitz identisch.

In der Sommersaison 1882 befindet sich Sauer am Knaupschen Theater (Dir.C.Waldmann) in Hildesheim und wirkt in einer grossen Anzahl (77) von Aufführungen mit. Eine Theaterkritik gibt es so gut wie gar nicht, lediglich unter der Rubrik "Verschiedenes" der "Hildesheimer Allgemeinen Zeitung" erkennt man einen spärlichen Ansatz, indem von einer "herrlichen Leistung" (78) Sauers als Zwillingbruder Didier in der Birch-Pfeifferschen "Grille" gesprochen wird.

Die folgenden zwei Jahre 1882/84 (79) ist Sauer in Danzig am Stadttheater, dessen Direktor und I.Held Heinrich Jantsch (80) ist, einer der letzten "Prinzipale" (81), wie Alfred Reucker meint. Bedauerlich ist die Tatsache, dass dem zweijährigen Wirken Oscar Sauers in Danzig nicht nachgegangen werden konnte, weil sämtliche Zeitungen und Zeitschriften dieser Jahre dem 2.Weltkrieg zum Opfer fielen (82). In Danzig muss Sauer sich grosser Beliebtheit erfreut und ein Interesse erregt haben, das bis nach Berlin drang; denn ein Agent fragte an, ob Sauer im Königlichen Schauspielhaus mit 3 Rollen gastieren wolle; zwei bestimmte der Gastgeber, eine der Gast (83). Sauer sagt zu.

Endlich schien auch ihm die Stunde des Glücks zu nahen, aus dem verlorenen Sohn der Stolz der Familie zu werden. Die erste Rolle sollte der Fürst Alfred in Leopold Günters "Leibarzt" am 24.Mai 1883 sein. Die Intendanz des Schauspielhauses riet, die Kritiker der namhaftesten Berliner Zeitungen zu besuchen - eine Sitte, die damals üblich war -. Karl Frenzel, Kritiker der "National-Zeitung", verhielt sich abweisend; Oscar Blumenthal (84), der für das "Berliner Tageblatt" schrieb, empfing den jungen Debütanten freundlich und war gar nicht der "blutige" Oscar, doch in den "Leibarzt" zu gehen, lehnte er ab; Theodor Fontane, dem das Theaterreferat an der "Vossischen Zeitung" oblag und der als äusserst feinsinniger und wohlwollender Kritiker galt, bemängelt sogar die Sprechtechnik

Sauers, den wir dann als einen Meister natürlicher Sprechweise, klar gegliederter Rede kennen lernen. Fontane schreibt: "Seine Kunst steht noch nicht hoch am Pegel und ist jedenfalls noch weit entfernt von jener Stromhöhe, die Dämme durchbricht und Alles fortreisst. Sein Strom ist einer jener Stillstandsströme, die überhaupt keinen 'Strom', keinen Zug, keine Freiheit haben. Sein Spiel liess vor allem die so nöthige degagirte Haltung vermissen. Er hat noch so wenig Kunst, dass von Natur keine Rede sein kann, und er verwechselt Steifheit mit Fürstlichkeit. Am schlimmsten stand es mit seiner Sprache; seiner Vortragsweise nach gehört er in die Klasse der Hochstreber, die die Vertical-Linie statt der Horizontal-Linie halten; es arbeitet alles, sogar mit Anstrengung, aber aller dieser Bewegungen unerachtet ist keine Bewegung da. Herr Sauer steht offenbar noch in den ersten Semestern und hätte sich nicht zum Examen melden oder wenigstens, wie manche thun, zurücktreten sollen. Der Gedanke mag ihm auch wohl gekommen sein, denn er spielte befangen und wie mit Scrupeln und Gewissensbissen" (85). Paul Dehnicke (86), der den Dr. Müller, den "Leibarzt" spielte, vermerkte in seinem Tages-Notizbuch von 1883 am 24. Mai: "Herr Sauer von Danzig. Fürst als Gast. Derselbe ist noch nicht reif genug für hier." (87) Ähnlich urteilt auch die "Volks-Zeitung", die Sauer zwar "schöne Ausdrucksmittel" einräumt, ihm aber die "künstlerische Reife, um hier das Fach des jugendlichen Liebhabers auszufüllen" (88), abspricht.

Man kann W. Turszinsky nur bedingt Glauben schenken, wenn er behauptet, dass "man zu jener Zeit dem Hoftheaterintendanten von Hülsen vorwarf, dass er dem alten, morschen Stamm seiner greisen 'Säulen' zu wenig neue Reiser aufpfropfe. Hülsen", so führt er weiter aus, "begegnete diesen Anklagen sehr geschickt, in dem er fortwährend junge Mimen aus der Provinz heranzohle, sie in einer faulen Rolle sich vor der Berliner Kritik das Genick brechen

liess und dann mit der bekannten Pose: 'Es gibt eben keine Talente' alle Vorwürfe von sich abwälzte" (89).

Vielmehr darf man, zurückgreifend auf die sehr sachliche Kritik Fontanes, annehmen, dass Sauer, wirklich noch nicht künstlerisch ausgereift, bei der nicht unbeträchtlichen Nervenbelastung, die sein auf Engagement hinzielendes Gastspiel bedeutete, die Rolle des Fürsten während der Vorstellung sowohl in der Ausführung als in der Auffassung mehr und mehr entglitt, zumal er neben so anerkannten und ausgezeichneten Kräften wie A.Vollmer (90), der Frieblumauer und Paul Dehnicke stand. Seine Kunst befand sich eben noch im Wachsen und war keineswegs schon so schlackenlos und geläutert, dass er ein so wichtiges Fach an einer der ersten Bühnen Deutschlands auszufüllen vermochte.

Trotzdem wollte er einen zweiten Versuch wagen. Er bat von Hülsen, die zweite, nicht erst die dritte Rolle bestimmen zu dürfen. Der Prinz in "Emilia Galotti" sollte ihn vor der Kritik und dem Publikum künstlerisch rehabilitieren. Von Hülsen aber hielt sich an den Vertrag, billigte jedoch Sauers Wunsch für den dritten Abend. Sauer besass die Dreistigkeit, kategorisch zu erklären: "Entweder ich spiele diese Rolle als nächste, oder ich verzichte überhaupt auf ein weiteres Gastspiel!" (91) Damit wurde der Bruch perfekt. Er gibt ohne Zögern die dreihundert Mark Honorar, in der Provinz seine Monatsgage (92), auf und geht für die Sommersaison 1883 an das Kurhaus-Theater (Dir.C.Heuser) nach Bad Kreuznach.

Kreuznach sollte zu einem wichtigen Einschnitt in Sauers Leben werden. Er debütierte mit dem Reif-Reiflingen am 4.Juni 1883 (93). Gleichfalls hier engagiert war die erste Liebhaberin Helene Kornmann (94), die sich durch ihr "maßvolles künstlerisches Wirken" (95) auszeichnete.

Königliche Schauspiele.



Anfang
7.

Schauspielhaus.

Anfang
7.

Donnerstag, den 24. Mai 1883.
134^{te} Vorstellung.

Der Leibarzt.

versetzt in 4 Akten, mit Einfügung einer nichtlichen Idee, von Leopold Günther.
In Scene geleitet vom Director Herr.

Herr Alfred.	Herr. Stollberg.
Herrin Elisabeth Altem, seine Schwester.	Herr. Meyer.
Herr. von Walden, Oberbürgermeister.	Herr. Hellmuth-Bräun.
Fräulein, seine Tochter.	Herr. Gaudt.
Fräulein Gammwald, seine Nichte.	Herr. Mariot.
Baron von Ballow, Hofmarschall.	Herr. Kaurse.
Bernhard von der Neide, sein Knecht.	Herr. Bollmer.
Herr. Müller, Leibarzt.	Herr. Dehmke.
Herr. Kaufmann und Berengerder im Bürger-Ausschuß.	Herr. Siegrist.
Herr. Kleinmündt, Buchhalterin bei Herr. Müller.	Herr. Fried-Bismarck.
Anna, ihre Nichte.	Herr. Schmidt.
Herr. Mädchen.	Herr. Gornad.
Herr. Kind.	Herr. Helene Müller.
Herr. Tochter.	Herr. Landwehr.
Herr. Kavalier.	Herr. Berthold.
Fräulein Mädchen bei Frau Kleinmündt.	

Deputierte, Kavalier, Dienerschaft der Herrin.

Ort der Handlung: Eine kleine Residenzstadt.

Zwischen dem zweiten und dritten Akt liegt ein Zeitraum von sechs Tagen.

Herr Alfred: Herr. Sauer, vom Stadttheater in Danzig, als Gast.

Die größere Pause nach dem zweiten Akt.

Die letztendliche Veränderung der Scene wird durch Herablassen der weißen Gardine gezeichnet, während der grüne Vorhang beim Schluß der Akte fällt.

Preise der Plätze.

Platz	Preis	Platz	Preis
Erste Reihe	3 Mark	Erste Reihe	3 Mark
Zweite Reihe	1 Mark	Zweite Reihe	1 Mark
Dritte Reihe	1 Mark	Dritte Reihe	1 Mark
Vierde Reihe	1 Mark	Vierde Reihe	1 Mark
Fünfte Reihe	1 Mark	Fünfte Reihe	1 Mark

Opernhaus.

Freitag, den 25. Mai.

Schauspielhaus.

130^{te} Vorstellung. Der Barbier von Sevilla. Komische Oper in 2 Akten. Musik von Rossini. (Herrn v. Heber, vom Stadttheater in Aachen, als Gast, Herr. Jund, Herr. Salomon, Herr. Ande, Herr. Schmidt.)
Herr. v. Heber, edel: Die Kaverie des Rajah. Theaterstück mit Gesang und Tanz von H. v. Heber. Musik von H. Heber und H. v. Heber. Anfang 7 Uhr.

135^{te} Vorstellung. Alexander in Asien. Schauspiel mit Musik in 4 Akten von H. v. Heber. Musik von H. v. Heber. Anfang 7 Uhr.

Anfang 7 Uhr. Ende nach halb 10 Uhr.

Die Kasse wird um 6 Uhr geöffnet.

Ende des Theaters. (Herr. v. Heber, Herr. v. Heber, Herr. v. Heber.)

Theaterzettel von Oscar Sauer's mißlungenem Gastspiel (24. Mai 1883) am Königlichen Schauspielhaus zu Berlin in Leopold Günthers Lustspiel "Der Leibarzt" als Fürst Alfred

Beide waren meist in denselben Stücken beschäftigt, gewannen lebhaftes Zuneigen füreinander und heirateten noch vor Ende der Sommersaison. Diese Ehe, die zu einer tief menschlichen, innigen Liebe führte, ist in ihrer letzten Wesenheit erst in späteren Jahren, in denen der schwer leidende Sauer in aufopferndster Weise von seiner Gattin gepflegt wurde, erkennbar geworden. "Ein Mensch von stärkstem Menschheitswert" (96), heisst es im "Berliner Tageblatt" von ihr. Während ihrer schauspielerischen Tätigkeit in der Provinz, die 1886 endet, führte sie auch nach ihrer Verheiratung stets den Künstlernamen Helene Kornmann. Sie muss, auf Grund zahlreicher Zeugnisse der Kritik, stets eine sichere und gewandte, mit Ernst und Sorgfalt arbeitende Künstlerin gewesen sein. Eine Einsicht in das Wesen ihrer Schauspielkunst vermittelt ein Urteil über ihre Gertrud Hiller in Freytags "Graf Waldemar", von der es heisst: "Fräulein Kornmann gab ihre Rolle mit Einfachheit und Empfindung und bekundete damit ein inniges Eindringen in die Dichtung" (97). Oscar Sauer und Helene Kornmann boten die besten Leistungen von den Mitgliedern des Kurhaus-Theaters der Saison 1883 (98). "Mit unerreichtem Beifall" hat Sauer den Assessor Walter in "O diese Männer" von J. Rosen gespielt; er war darin als "abwechselnd ängstlich calculirender und dann wieder feurig aufflammender Liebhaber unübertrefflich" (99).

Für die Winterspielzeit 1884/85 sind Sauer und Fräulein Kornmann an das Stadttheater (Dir. K. Rösicke) in Mainz verpflichtet. Sauer, der nach einem Gastspiel Friedrich Mitterwurzers (100) in Danzig 1883/84 von diesem einen Antrag an das Wiener Carl-Theater, dessen Direktor Mitterwurzer zum Herbst 1884 werden sollte (101), bekam (102), versuchte vergeblich, den Vertrag mit Mainz zu lösen.

Sauers Antrittsrolle ist der Krasinsky im "Probepfeil"



Privatbild 1883

veröffentlicht in: Oscar Sauer - Gedenkbuch,
Berlin 1916

von O.Blumenthal am 17.September 1884. Wilhelm Jacoby (103), Theaterrezensent des "Mainzer Tagblattes", vermerkt darüber: "Ein frisches schauspielerisches Talent scheint uns der jugendliche Liebhaber, Herr Sauer, zu sein, der unter der Maske des Krasinsky nicht nur gefällige Erscheinung, warmen Ton und gute Auffassungsgabe erkennen ließ, sondern auch eine hübsche Anlage zur Charakteristik zeigte, bei einem jungen Liebhaber eine doppelt erfreuliche Mitgabe" (104). Der Kritiker bestätigt hier die Fähigkeit zur Charakteristik, ein factum, auf das wir bereits des öfteren als eine im Wachsen begriffene Anlage hingewiesen haben und dessen Bedeutung von nun an ausschlaggebender in Erscheinung tritt. Gleichzeitig werden wir durch eine "Don Carlos"-Rezension auf eine Unart aufmerksam gemacht, indem Sauer durch einen plötzlichen Wechsel des Tones aus dem tragischen Pathos unvermittelt in den Konversationston der Lustspielsphäre fiel. W.Jacoby beurteilt die Gesamtleistung dennoch positiv und kennzeichnet sodann den Entwicklungsstand Sauers sehr treffend: "Wir kommen nicht umhin, den jungen Künstler als ein Talent zu begrüßen, dem es unter geeigneter Leitung bald gelingen dürfte, die Schlacken einer wild und ungeberdig dahin stürmenden schauspielerischen Brausenatur abzuwerfen, die künstlerischen Aeüßerungen seines lebhaften Temperaments zu zügeln und seine natürlichen Anlagen für einen völlig wirksamen Eindruck geschmeidig zu machen" (105). Es fehlt die künstlerische Ausgewogenheit, die stilvolle Darstellung, die nach Meinung der Kritik, gestützt auf die Mortimer-Wiedergabe Sauers, "illusionszerstörend" für die Schillerschen Jamben-Tragödien wirken muss. Dennoch wird gerade anhand der Klassiker-Darstellungen Sauers ein sehr wichtiges Moment im Hinblick auf seine schauspielerische Wesensart erkennbar. Es zeigt seine Bemühungen, sich aus dem pathetisch-rhetorischen Darstellungsstil der Klassiker-Aufführungen, der zu seiner Zeit noch vielfach allgemein verbindlich war, herauszulösen und den

Weg zu einer mehr natürlichen Menschendarstellung zu finden.

Neben Don Carlos und Mortimer spielte er in Mainz den Prinzen in der "Emilia Galotti", den Valentin im "Faust I" und den Brackenburg im "Egmont".

Dass die Klassikerpflege in den einzelnen Städten, die ein mehr oder minder renommiertes Theater hatten, unterschiedlich war, geht aus Mainzer Theaterberichten hervor. Die Aufführung des "Egmont", die eine recht "würdige" war, wird zum Anlass genommen, der Theaterleitung den Vorwurf zu machen, dass man mit dem "diesjährigen Schauspielpersonal" weit beherzter hätte an grosse Aufgaben herantreten können, als dies zum Schaden des Unternehmens und zum "Verdruß der dabei beschäftigten Künstler" geschehen sei (106).

Ein Grund für die Vernachlässigung von Klassikern liegt zweifellos im nie kontinuierlichen Ensemblebestand. Mainz verliert allein mit der abschliessenden Spielzeit sechs gute Fachvertreter: die Damen Rossi (107) und Herwegh und die Herren Scholling, Sauer, Holbach und Kolbe. Jede Klassiker-Aufführung musste bei häufig wechselnder Zusammensetzung eines qualitativ ungleichartigen Ensembles ein Wagnis für einen verantwortungsbewussten Theaterleiter bedeuten. Hinzu kommt, dass die Mehrzahl der Theaterbesucher einem die launige Unterhaltung fördernden Spielplan gegenüber aufgeschlossener war.

Fräulein Kornmann, die in klassischen und nichtklassischen Rollen oft beschäftigt wurde, erwarb sich durch mehrere gute Leistungen viel Achtung beim Publikum und seitens der Presse. Hervorzuheben ist ihre Emilia Galotti, über die das "Mainzer Tagblatt" urteilt: "Die Emilia Galotti soll Züge von der römischen Virginia mit der sinnlichen Gluth einer Italienerin an sich tragen, sie soll Stärke und Sanftmuth, Hochherzigkeit und Mangel an Selbst-

vertrauen in sich vereinigen. Fräulein Kornmann hat dieser schwierigen Aufgabe in hohem Maße entsprochen und die unbewußte Liebe zu dem Prinzen, welche allein ihr trauriges Schicksal rechtfertigen soll, durchblicken lassen" (108). Sie wurde als eine sehr talentierte, sichere und grossen Fleiss für ihre Aufgaben verwendende Künstlerin geschätzt.

Im Sommer 1885 finden wir Oscar Sauer und Fräulein Kornmann in Fortsetzung der Provinzengagements am Kurtheater des aufkeimenden Ostseebades Zoppot, das der Direktor Heinrich Jantsch vom Danziger Stadttheater für die Saison neu eingerichtet hatte. Für den Schauspielleiven Alfred Reucker bedeutete Zoppot das erste Engagement seiner Laufbahn, in dem er als Inspizient und Chargenspieler eingesetzt wurde. Ihm verdanken wir auch einen Aufsatz mit einem wichtigen Hinweis auf die Situation in der Sauer-schen Ehe, gleichsam als Eheleute inkognito über die Bühnen der deutschen Lande zu ziehen; Reucker schreibt: "Am nächsten Tage wurde es schon ganz lebhaft. Die Mitglieder trafen ein. Allen voran, in der Vollkraft erster Männlichkeit, der Bonvivant Oscar Sauer - und Helene Kornmann, die erste Liebhaberin, elegant und charmant, die Gattin von Sauer; sie musste aber - merkwürdige Zeiten - als sein 'Verhältnis' gelten, da man dem Publikum nicht zumuten durfte, im Liebhaberfach Eheleute zu präsentieren" (109).

Zoppot ist insofern nicht nebensächlich in Sauers Werdegang, als er hier das einzige Mal während seiner gesamten Bühnenwirksamkeit Regie geführt hat, im Lustspiel "Glück bei Frauen" von Moser. Reucker musste als Lückenbüsser den vornehmen Herrn von Güsen übernehmen, der einen gesetzten Liebhaber (ein in Zoppot unbesetztes Fach) verlangte. Er berichtet von den Bemühungen des Haus-Figaros, seinem jugendlichen Gesicht durch "Fußsack" und Schnurrbart einen seiner Aufgabe im Stück entsprechenden Habitus zu verleihen, argwöhnisch dabei von Sauer überwacht. Die-

ser, über die vergeblichen Versuche der Unkenntlichmachung in Wut geraten, stiess den "ahnungslosen Klebebal-sam" beiseite und gab dem Schnurrbart einen gesetzten Schwung nach unten. Reucker meint: "Gewiß nur diese und weitere Fürsorge Oscar Sauers entging der Abend einem bösen Schicksal ..." (110).

Sauers peinlichste Sorgfalt und gewissenhafteste Akribie in der Kostüm- und Maskenkunst lässt uns in ihm einen Meister auch in dieser charakteristischen Voraussetzung seines Metiers erkennen.

Die Übersiedlung nach Danzig erfolgte in den Septembertagen 1885. Sauer hatte in Zoppot mit Heinrich Jantsch den Vertrag für die Wintersaison 1885/86 am Danziger Stadt-theater abgeschlossen, ohne freilich seine Gattin ins Engagement mitnehmen zu können. Sie ging als I. tragische Liebhaberin und Salondame an das Züricher Aktien-Theater (Dir. F. Schroetter). Der Grund für das erste getrennte Engagement des Ehepaares Sauer muss wohl in dem Umstand zu suchen sein, dass Fräulein Kornmanns Fach in Danzig durch die in aller Stille vollzogene Heirat des Direktors Heinrich Jantsch mit der Schauspielerin Olga Lohse (111), die das gleiche Fach vertrat, besetzt war.

Sauers erste Rolle, der Assessor Schott in L'Arronges "Der Weg zum Herzen", brachte einen ungewöhnlichen Erfolg, zumal er "von früher hier im besten Andenken stand und seine bekannten Vorzüge für das Lustspiel zur Geltung bringen konnte" (112).

Sauer hatte beim Danziger Publikum, dem er seit 1882/83 und 1883/84 bereits bekannt war, offenbar nichts an Beliebtheit eingebüsst; denn er erhielt auch "während der Darstellung lauten Beifall".

Seine Begabung als Bonvivant ist zu der Zeit schon sehr ausgebildet, und immer wieder kehrt die Danziger Kritik das grosse Können in diesem Fach heraus, wenn sie von einer "meisterhaften Leistung im Fach des Bonvivants, welch'letzteres dem geschätzten Darsteller bekanntlich nie mißlingt", spricht (113). Als Leutnant Reif-Reiflingen in Mosers "Reif-Reiflingen" gelang es Sauer vorzüglich, die "drolligen Aeußerlichkeiten der Rolle mit einem inneren Gehalt von Gemüth und Treuherzigkeit" zu einem "Lebensbilde von überzeugender Wahrheit" zu vereinigen (114). Ebenso zeichnete er als Reinhold Kronau in Benedix' Lustspiel "Die relegirten Studenten" ein "trefflich wahres Bild eines in freier Welt gediehenen Charaktermenschen" (115). Die zitierten Berichte beziehen sich ausschliesslich auf Leistungen Sauers als Bonvivant, einem ganz bestimmten Rollengebiet. Wir finden hier einen Natürlichkeitsstil, der bei illustrierender Detailmalerei doch stets eine tiefer gehende Charakteristik und einen auf das Wesentlicheweisenden Realismus Sauers zeigt.

In Danzig wird ein neues Moment für Sauers schauspielerische Weiterentwicklung wichtig. Er tritt hier in das eigentliche Heldenfach ein (116), obwohl er schon früher in Görlitz und Mainz Helden verkörperte, etwa Don Carlos und Max Piccolomini, die aber mehr in das Fach des "jugendlichen Helden" fallen. Zum Fach des "I.Helden" gehörige Rollen wie Karl Moor und Othello, sie erforderten schon einen sehr bedeutenden Einsatz von Charakterisierungskräften und die Fähigkeit, verstandesmäßig zu analysieren und vielschichtige Reflexionen zu bewältigen. Dieser neu hinzukommende Aufgabenkreis, von Sauer selbst angestrebt, spricht für seinen gesunden künstlerischen Ehrgeiz, nicht nur Schauspieler unter Schauspielern bleiben zu wollen, die, erst einmal im Handwerksmässigen ihrer Kunst erfahren, oft billiger Routine und übermässigem Effektspiel erlagen, sondern individuell schöpferisch,

fernab von jeder Kopierung grosser gastspielender Kollegen, an die Bewältigung grösserer, künstlerischer Aufgaben heranzugehen, die überdies persönlichkeitsbereichernd wirkten und halfen, Sauer zu einem renommierten Namen in der deutschen Theaterwelt werden zu lassen, wenn auch fürs erste nur in der Provinz.

Dr. Röckner, Rezensent für das Schauspiel an der "Danziger Zeitung", dessen überaus zahlreiche Besprechungen von tiefer Sachkenntnis zeugen und dessen "Einfluss auf die Förderung der dramatischen Kunst in Danzig" (117) unverkennbar ist, berichtet von der Aufführung der "Räuber" am 10. November 1885 "zur Feier von Schillers Geburtstag, sowie zugleich zur Feier der ersten Aufführung der 'Räuber' in Danzig im Jahre 1785" über den Karl Moor Sauer, dass das Gebotene von "ungleichem Werth" war. "Wo Karl Moor sich ruhiger verhält, wo er Betrachtungen anstellt oder sich mit seinen Gefühlen beschäftigt, wurde in Ton und Spiel das Richtige getroffen. Sobald aber die Leidenschaft sich geltend machte, fehlte das richtige Maß und die notwendige Selbstbeherrschung. Die Anstrengung der Stimme allein genügt nicht, Leidenschaften im Drama zur wirkungsvollen Darstellung zu bringen. Vor allem ist man berechtigt, zu erwarten, daß die Worte und Sätze immer zu correctem Ausdruck in Betreff des Sinnes, wie der Empfindung kommen. Kann der Darsteller diese unerläßliche Bedingung mit der Wucht seiner Stimme unterstützen, um so besser; hindert ihn aber die Kraft, die er auf den Ton verwendet, den Ansprüchen einer völlig sachgemäßen Declamation gerecht zu werden, dann schädigt er die Wirkung seiner Rolle unbedingt" (118).

Es hätte sicher einer viel häufigeren Beschäftigung als Heldendarsteller bedurft, um Sauer auch auf diesem Gebiet heimischer werden zu lassen. Wie wir sahen, hatte sich über die lange Reihe der vergangenen Provinzengagements,

in denen das Konversationsstück dominierte, immer stärker der "Bonvivant" herausgeschält. Nicht unerwähnt bleiben darf in diesem Zusammenhang die bisweilen auftretende "stimmliche Indisposition" und die damit verbundenen Folgeerscheinungen, die ihm, wenn überhaupt beträchtliches Sprachvolumen und ausserordentliche Kraft in der Sauer-schen Stimme vorhanden waren - wie man sie eben damals entsprechend der herrschenden Auffassung über die Darstellung im Heldenfach allgemein voraussetzte - nie den beständigen Gebrauch der Stimme in diesem Fach erlaubten.

Als Marcellus in Sardous "Theodora" bot Sauer schon eine "recht annehmbare Leistung" im Heldenfache, dem der "beliebte 'Bonvivant' bekanntlich erst seit Kurzem angehört" (119).

Sauer, den wir als einen jeder sachlichen Kritik aufgeschlossenen Künstler mehrfach kennengelernt haben, nimmt seine Aufgaben im neuen Fach fortan so ehrgeizig wahr, dass er darüber zu einer völlig falschen Interpretation des Leicester in der "Maria Stuart" kommt; denn "er gab dem Lester in Ton und Haltung etwas von dem Selbstbewusstsein und der Sicherheit des Helden, das in dem Charakter nicht ist" (120). Eine bei Sauer befremdende Tatsache, sich derart in der Auffassung einer Rolle zu vergreifen. Es darf aber angenommen werden, dass er, nur um den Beweis seiner Befähigung für diesen Rollenbereich zu erbringen, hierbei bewusst das Heldengepräge herausstrich.

Mit Sauer war der Regisseur und Schauspieler Rudolf Retty, der Vater der berühmt gewordenen Burgtheater-Schauspielerin Rosa Retty, in Danzig tätig, von dem die Kritik behauptete, dass es ihm "noch niemals gelang, selbst in den verschiedensten Charakteren, seine Parthie nicht zur Zufriedenheit und zum Ergötzen des Publikums auszuführen" (121). Zum Ensemble gehörte auch Helene Bensberg, die vom Hoftheater in St. Petersburg nach Danzig gekommen war. Sie

spielte grosse tragende Rollen im Fache der Salondamen, wie "Kameliendame", "Adrienne Lecouvreur" und "Feodora".

Eine stattliche Zahl berühmter Gäste belebte den Spielplan: Heinrich Vogl (122) und Anton Schott (123), die begnadeten Wagnersänger, Heinrich Bötzel (124), der lyrische Tenor, für die Oper; Josef Lewinsky (125), der gefeierte Charakterspieler von der Burg, Clara Meyer (126), Ernesto Rossi (127), der südländische Tragöde, Franziska Ellmenreich (128) und Magda Irschik (129), eine schwere Heroine pathetischen Stils, für das Schauspiel. Jeder der Gäste war bedeutend und bewies seine Eigenart.

Eine Rolle, der Richard Wanderer in "Richards Wanderleben" von G.Kettel, soll auszugsweise ein wenig näher betrachtet werden; nicht, weil das Stück letztmalig im Jahre 1877 in Danzig gespielt worden war oder kein bedeutender Schauspieler - Alexander Liebe voran (130) - der Versuchung widerstehen konnte, die ausserordentlich wirkungsvolle Rolle seinem Repertoire einzuverleiben, sondern um es gleichsam als Symbol für Sauers Wanderjahre sprechen zu lassen und ein Bild vom Zustand des deutschen Provinztheaters zu geben, wenn es hier auch etwas übertrieben gezeichnet ist. Die "Danziger Theater- und Concert-Zeitung" schreibt:

"Richard Wanderer ist der Letzten Einer, die die Romantik des Wander-Komödianten vertreten. Ganz Deutschland hat er als Schauspieler durchstrichen, und nahm von dem unstäten Wanderleben den Namen Wanderer an. - Die Scene mit dem Prinzipal einer reisenden Schauspieler-Gesellschaft - Bock genannt - bei uns von Herrn Retty dargestellt, zählt zu den amüsantesten des Stückes und können wir es uns nicht versagen, hier eine Stichprobe des reizenden Humors zu geben, mit welchem Richard Wanderer (hier Herr Sauer) dem Prinzipal entgegentritt. Regisseur

Fell und Prinzipal Bock unterhalten sich darüber, wie sie Richard Wanderer, dem ein Antrag von Berlin geworden, für ihre dramatische Ambulanz dingfest machen und treten unter vielen Bücklingen auf Wanderer los.

Bock: Ganz ergebenster! Geehrter Künstler! Verteufelter Acteur!

Richard: "Du siehst mein Antlitz heut zum ersten Male. Von wannen kommt Dir diese Wissenschaft?"

Bock: - O nicht zum ersten Male -

Fell: Schon mehrmals haben uns Ihre herrlichen Darstellungen erfreut, erschüttert, gerührt und bezaubert.

Richard: "Das ist viel auf einen Hieb! Wer sind Sie?"

Bock: Ein Schauspiel-Prinzipal.

Richard: "Ich habe mir schon immer gewünscht, den Mann mit dem vernichtenden Blick zu sehen, wie er sitzt auf den Ruinen von Carthago, jetzt wünsch ich es mir nicht mehr". -

Bock: Unsere Gesellschaft ist die berühmteste in Norddeutschland, wir haben herrliche Acteurs und Actri-
cen - wir geben Opern, Ballets, Trauer-, Schau-,
und Lustspiele. Alles mit einer einzigen, ja, häufig
so zu sagen - mit gar keiner Probe.

Richard: "Erlauben Sie mir endlich zu fragen: Was ist der
langen Rede kurzer Sinn?"

Bock: O, mein Herr Wanderer! Wenn Sie mit Ihrem herrlichen
Talent meine Bühne verherrlichen wollten, wenn Sie
mir erlauben wollten, Ihren berühmten Namen etwa
sechs Mal als eine Zierde der Theaterzettel an den Stras-
senecken paradieren zu lassen, so wollt'ich - ich weiß,
Sie wollen nach Berlin, aber die Bühne einer Residenz
ist ein gefährlicher Grund. -

Fell: Bedenken Sie die Kabale! Wie viele Feinde wird Ihr
strahlendes Verdienst erwecken.

Richard: "Feinde? Und wären davon mehr denn Sand im Meere,
Gott und die Jungfrau" " (131).

Sauers Weg aber führte noch nicht nach Berlin, er "wander-
te" für vier weitere Jahre durch die Provinz.

Im Sommer 1886 spielte er am Bellevue- und Elysium-Theater (Dir.E.Schirmer (132)) in Stettin. Frau Sauer (hier erstmals so genannt) findet man als "Gast" im Personalverzeichnis des Theaters. Die Theaterkritik der "Ostsee-Zeitung" ist zu unergiebig (133), um detailliertere Auskunft über die schauspielerische Leistung zu geben.

Ein auf Engagement abzielendes Gastspiel eröffnet Oscar Sauer am 10.November 1886 am "Fürstlich Reußischen subventionirten Theater" in Gera, dessen Direktor F.Picker ist. Er war schon einmal, in Neustrelitz 1876/77, Sauers Theaterleiter und muss, wenn nur die Voraussetzungen dazu gegeben waren, ein hohes künstlerisches Niveau angestrebt und erreicht haben. Dazu die "Geraer Zeitung": "Wenn einmal die Geschichte des Fürstlichen Theaters geschrieben wird, so gebührt dieser Wallensteinwoche ein besonderes Blatt, auf dem der Name unsers immer, wenn auch oft gegen den Wunsch des Publikums höheren und edleren Zielen zugewandten Direktors Picker als Leiter und Oberregisseur eine besondere Hervorhebung beansprucht.." (134).

Drei Jahre darauf beginnt Eduard von Winterstein (135) seine Bühnenlaufbahn in Gera. Direktor ist noch immer F.Picker. Winterstein sagt von ihm: "Ein alter Mann, der sich nicht viel um die künstlerische Leitung kümmerte, sondern alles seinen Regisseuren überließ" (136). Von diesem einschränkenden Urteil abgesehen, ist Picker zu Sauers Zeit noch selbst ein verantwortungsbewusst und ernsthaft arbeitender Mann gewesen, der sich mit Erfolg bemüht hat, den Alltagsspielplan einer Provinzbühne mit einer mehr literarischen Kost anzufüllen und zu bereichern.

Als Sauer am 10.November 1886 als Uriel Acosta in Gutzkows gleichnamigem Trauerspiel gastiert, sucht man in Gera einen Vertreter der Heldenpartien. Er erzielt einen unterschiedenen Erfolg; denn gerade "das tiefgehende Martyrium

des jüdischen Freidenkers, in welches noch die Leidenschaft der Motive ihre bewegenden Motive hineinwirft, bedarf eines großen Reichtums an inneren und äußeren Mitteln, und das ist es gerade, was die Direktion sucht und was der Gast uns bot" (137). Sauer besaß zwar nicht die "glänzende Rhetorik eines Ludwig Barnay", und auch in der Entwicklung eines "vollausklingenden Pathos" war er zu übertreffen, aber er verfügte über eine Energie des leidenschaftlichen Ausdrucks, die ihn nicht hinderte, "eine in der Leidenschaft immer noch klare Exposition des dichterischen Gedankens" zu entwickeln (138).

Vergleichen wir diesen Bericht mit der Danziger Presse (S.30), so erkennen wir leicht die völlige Gegensätzlichkeit der Beurteilung. Dabei betreut in der "Geraer Zeitung" zu Recht F.Helbig das Referat für das Schauspiel; er ist ein mit erheblicher Sachlichkeit und innigem Kunstverständnis ausgestatteter Rezensent gewesen.

Offenbar hat Sauer erkannt, dass er nicht der Schauspieler des "großen Pathos" werden könne, weil ihm die stimmliche Voraussetzung fehlte, und er wendet ein mehr "gemäßigtes Pathos" an, das ihn zu einer wesentlich geschlosseneren und in sich abgerundeten Einheit der Helden-Darstellung führt. Endgültig aber hat er die fehlerhafte Gewohnheit, seiner Stimme "großes Pathos" zuzumuten, nicht ausmerzen können. Den Orest spielte er "mit leidenschaftlicher Wärme, in die sich nur manchmal ein etwas zu lauter Tonfall einschlich" (139). Bei seinem Fiesco wurde eine überall zu Tage tretende Schärfe und Prägnanz der Auffassung gelobt, nur eine "manchmal etwas zu schroffe Heraushebung der entscheidenden Momente" (140) fand nicht die ungeteilte Anerkennung.

Als Graf vom Strahl im "Käthchen von Heilbronn" am 6.Dezember 1886, einer für Sauer neuen Rolle, erreichte er eine nahezu vollkommene schauspielerische Wiedergabe dieser

Gestalt (141). Das Käthchen des Fräulein Jenny Mejo, aus der bekannten Schauspielerfamilie Mejo stammend und namentlich als Tragödin am Coburger Hoftheater später erfolgreich, war von den "vielen Kätchen der letzten Jahre ... der besten eins". Es verriet ein "fleißiges Studium" und eine "glückliche Auffassungsgabe" (142). Mathilde de la Chapelle, im Fache der bürgerlichen Mütter und Anstandsdamen, und Hugo Höcker, ein Bonvivant und Charakterliebhaber, dessen glänzende Karriere erst 1891 am großherzoglichen Hoftheater in Karlsruhe begann, zählten zu den nennenswerten Kräften des Schauspiels in Gera. Gäste, mit denen Sauer auf der Bühne stand, waren: Anna Schramm (143), die gefeierte Darstellerin Berliner Lebens, und Max Grube (144), der bedeutende Charakterdarsteller vom Meininger Hoftheater und ab 1888 der hervorragende Oberregisseur am Königlichen Schauspielhaus in Berlin.

Sauer, der in Danzig den Leicester ganz verfehlte, "exzellierte" in Gera durch sein "bedeutendes Spiel", dessen Höhepunkt in der Szene mit Mortimer lag (145).

Mit dem Orest in der "Iphigenie" deutet Oscar Sauer, "das erhabene Vorbild aller Seelenschauspieler" (146), schon die Gabe an, feinnervige Seelenkunst überzeugend gestalten zu können. "Die groß angelegte Scene im dritten Akte, als Iphigenie sich ihm entdeckt und er die Folgen seiner unseligen That jetzt um so schwerer empfindet, brachte er zu machtvoller Entwicklung. Die Schilderung der in der Seele aufsteigenden Gewissensqualen..wußte er mit wundervoller Anschaulichkeit zu entwickeln" (147).

Sein Don Manuel in der "Braut von Messina" gefällt durch die intelligente Darstellung; denn es zeigte sich auch hier wieder der "denkende, die stoffliche Vorlage künstlerisch abwägende Künstler" (148).

Als Fiesco stellt er den chevaleresken Lebemann in den Vor-

dergrund (149). Er kann den "Bonvivant" nicht verleugnen. Und sehr bezeichnend hebt die Kritik nach dem Georg Richter in Mosers Lustspiel "Ultimo" hervor: "Gerade nach dieser Seite der flotten Bonvivants und Naturburschen höheren Stils hin scheint uns Herr Sauer sehr günstig veranlagt zu sein. Sein Spiel war lebhaft, fesselnd und scharf charakterisierend" (150). Diese Figur des Georg Richter mit seinem offenen natürlichen Empfinden, seiner Gradherzigkeit und heiteren Lebensauffassung erwies sich in beträchtlichem Maß mit den natürlichen Gegebenheiten der Sauer-schen Schauspielkunst kongruent. Ebenso viel Frische als Feinheit und ein großer Reichtum von Nuancen (151) standen ihm zur Verfügung, so daß er imstande war, manches Kabinettstück feiner Lustspielkomik in "wahrhaft virtuoser Weise" zu bieten (152). Daß seine schauspielerischen Möglichkeiten bis zur gehobenen Lustspielkomik, also noch über den Bonvivant hinausreichten, bezeugt, über welch eine reiche Darstellungsbegabung und farbenreiche Skala ihrer Mittel Sauer verfügt hat. Im "Frauenkampf" von Scribe verlieh er dem Grignon eine weit feinere Auffassung, als er sie "unter den Händen unserer jugendlichen Komiker gewöhnlich genießt, indem er die Figur nicht des Chevaleresken entkleidete, sondern auf dem Niveau des Salons hielt. Die komische Wirkung erlitt dadurch keinerlei Einbuße. Der Gegensatz zwischen Wesen und Aufgabe wurde eher noch verstärkt und die Entwicklung des Charakters besser gesteigert" (153).

Auch in eine vom Dichter nicht so gehaltvoll angelegte Gestalt wie des Bernard im "Haus Fourchambault" von Augier weiss Sauer dank seiner reichen Persönlichkeit so viel hinzuzuzeichnen, daß der Bernard ein erhebliches Gewicht erhält. Mit "treuer Farbengebung" enthüllt er das "gediegene Wesen" des Mannes und vermag durch "Haltung, Maske und mimisches Spiel" dem Bilde "die volle Lebenstreue" zu sichern (154).

Das Geraer Jahr bestätigt eine bemerkenswert breite schau-

spielerische Aussagekraft, die einen nachdrücklichen Impuls von der Sauerschen Persönlichkeit empfängt.

Der 30jährige Sauer kommt in der Saison 1887/88 auf seinem weitläufigen Provinzweg an das Stadttheater von Straßburg i.E., dessen Direktor, Alexander Heßler, Gerhart Hauptmann als Vorbild zu seinem Theaterdirektor Harro Hassentreuter gedient hat. (155)

Er spielt als erste Rolle am 2.Oktober 1887 den Konrad Bolz in Freytags "Journalisten", dem auf geistreichem, sprühendem Dialog aufgebauten Lustspiel, und gewinnt schlagartig die Sympathie von Presse und Publikum. Bei den Glanzstellen seiner Rolle, nach dem 3. und 4.Akt, wird er stürmisch gerufen, und Dr.Grosse bestätigt das erfolgreiche Debüt in der "Landes-Zeitung für Elsaß-Lothringen" vom 3.10.1887:"...Diese erste Leistung erfüllt uns mit großer Zuversicht auf das künstlerische Können des Hrn.Sauer...". Hervorgehoben wird der "frische ursprüngliche Humor" und nachdrücklich betont seine "natürliche, unmanierierte Sprechweise" (156). Aus der Rezension ist leicht zu entnehmen, welch eine hohe Einschätzung der völlig ungezwungenen natürlichen Sprache, die ganz wesentlich für die künstlerische Aussagekraft Sauers ist und in der Folgezeit weiter wächst, bereits zuerkannt wird.

Es gehört in diese Betrachtung seines Natürlichkeitsstils, daß er, in der Gattung des Konversationsstückes schon ein erster Schauspieler, fast ausschließlich eine eigene Konzeption der Rolle vorwies, die sich mit der von ihm angewandten, gehobenen Alltagssprache zu einem eindrucksvollen künstlerischen Gesamtbild verband. Diese rein persönliche Auffassung, die ein Produkt intensiven Rollenstudiums und daraus resultierend eben oft recht eigenwillig war, ist letztlich einer der wichtigsten Faktoren seiner künstlerischen Potenz und Schauspieler-Persönlichkeit gewesen. Ziehen wir als Beweis seinen Reif-Reiflingen im Moser-Schön-

thanschen "Krieg im Frieden" heran, von dem es heisst: "...Hr. Sauer gab denselben in einer fast vollständig anderen Auffassung, als seine bisherigen Vorgänger an unserer Bühne: er benutzt derbere Farben, schlägt einen ziemlich ungenierten, rücksichtslosen Ton an; aber dennoch weiß er sich so taktvoll in den Grenzen zu halten, das Derbe mit solch natürlich-drolligem Humor zu durchziehen, daß wir uns auch mit seiner Auffassung des Reif befreunden können, um so mehr, da Hr. Sauer gestern den entschiedensten Erfolg auf seiner Seite hatte" (157). Zudem fügt er der Rolle kleine Extempores und sonstige Wortzutaten bei, die jedoch durch die Einwilligung der Autoren gangbaren Bühnenkurs erhalten hatten (158).

Kann man auch über die Zulässigkeit solcher Eingriffe in das literarische Original geteilter Meinung sein, so wird für Sauers Arbeitsmethode ein zweifacher schöpferischer Vorgang deutlich: einmal erarbeitet er sich die Rolle auf rein schauspielerischer Basis, zum anderen unterzieht er die literarische Vorlage einer kritischen Überprüfung, deren Endergebnis durchaus eine schöpferische Mitgestaltung am Stück sein kann, wie im vorliegenden Fall. Wir dürfen annehmen, dass er diese Praktik nie um billiger Wirkungssteigerungen willen ausgeübt hat, um so mehr, als er in seiner Berliner Zeit nur im Sinne eines echten Ensemblegeistes und einer vertieften Interpretation des dichterischen Werkes gewirkt hat. Vielmehr läßt diese Kenntnis Ernst, Gewissenhaftigkeit und einen gestaltenden Intellekt Sauers offenbar werden, dem es nicht lag, ihm gestellte Aufgaben in mehr spielerischer Form zu bewältigen.

Die als Soubrette und Tragödin gleich geschätzte Marie Geistinger (159) gastierte im November 1887 in Straßburg mit drei Einaktern; unter ihnen das einaktige Lustspiel "Ich speise bei meiner Mutter" von Decourcelle, in dem Sauer den Stritzow spielte. Obwohl die Partie des Stritzow eigentlich

nicht in das Darstellungsgebiet eines Helden und Bonvivant fällt, sondern diese Rolle dem Komiker gebührt, führte Sauer sie doch so ausgezeichnet durch, dass man den Charakteraustausch keinen Augenblick empfand (160). Die Tatsache gelungener Gestaltungen in verschiedenen Rollenfächern, von denen für die meisten Schauspieler im Theaterbetrieb des ausgehenden 19. Jahrhunderts noch die strikte Einhaltung eines Faches auf Grund ihres Vertrages festgelegt und verbindlich war, beweist die Vielseitigkeit der schauspielerischen Persönlichkeit Sauers, für den es wohl noch eine Facheinordnung, nicht aber die vernichtende Schmalspurigkeit und einseitige Orientierung auf ein bestimmtes Rollengebiet gab. Es zeigt sich schon das die Grenzen überbrachter Theaterschablone sprengende Talent in seinen Ansätzen für die spätere Menschendarstellung, indem er seinem Spiel individualistischere Züge verlieh. Das war besonders bei komisch konzipierten Rollen möglich, die ihrem Charakter nach eine wesentlich realistischere Darstellung verlangten, als eine Charaktergestaltung in Tragödien der Klassik, bei denen zudem noch das Schön-Rhetorische als Grundelement für die Aufführungen galt. Doch auch bei den Klassikerdarstellungen Sauers haben wir bereits Merkmale des sich Loslösen von der Tradition festgestellt, was bestimmt nicht an dem der Sauerschen Stimme mangelnden "großen Pathos" lag, sondern an einer wirklichkeitsnäheren, individuell bezogenen Auffassung.

Über den Saladin in Lessings "Nathan" vermerkt die Kritik: "...Hr.Sauer, obgleich ihm die Rolle des Saladin seinem Fache nach schwerlich zufallen dürfte, nahm sich derselben aufs Wärmste an und führte sie gut durch" (161). Der Mercutio in "Romeo und Julia" wird als gelungene Wiedergabe bezeichnet (162).

Am 30. Januar 1888 spielte Sauer das einzige Mal während seiner neununddreißigjährigen Bühnenlaufbahn den Faust; er bot eine

recht unterschiedliche Leistung. "Es schlich sich neben manchem Guten auch manche Schwäche ein, die erst durch längeres Studium bewältigt werden kann" (163). Leider geht die Kritik nicht auf Einzelheiten seiner Darstellung ein, sondern erwähnt lediglich den Fehler: er habe während der drei ersten Akte zu leise gesprochen, wodurch öfter ganze Sätze unverständlich geblieben seien (164). Eine immer wiederkehrende Bemängelung bei seiner Sprechweise, auf deren Ursprung wir schon des öfteren hingewiesen haben.

Ein weiteres Kennzeichen seiner Schauspielkunst, das in den Berliner Jahren dann sehr bedeutend in Erscheinung trat, war in Straßburg schon vorhanden. Er hob durch seine Persönlichkeit unsympathische, undankbare und schwierige Rollen ganz ungemein, so dass er nicht zuletzt deswegen ein Stück häufig vor dem Durchfallen bewahrte. Er bewies diese Fähigkeit als Erwin in dem Drama "Alexandra" (165) von Richard Voß.

Mit dem Ausgang der Straßburger Spielzeit 1887/88 beginnen die letzten zwei Jahre in Oscar Sauers Provinzzeit am Königsberger Stadttheater (Dir. Andreas Aug. Aman) 1888/89 und 1889/90, unterbrochen nur durch die Sommersaison in Bad Ems.

Die erste Rolle in Königsberg ist der Bassanio im "Kaufmann von Venedig" am 18. September 1888, und der best renommierte Theaterkritiker Emil Krause der "Königsberger Hartungschens Zeitung", dessen fundierte Rezensionsbeiträge aus den Jahren 1871-1906 in der "Königsberger Hartungschens Dramaturgie" enthalten sind (166), gibt sich vorsichtig und zurückhaltend in seinem Urteil über den ersten Eindruck, wenn er schreibt: "Neu führte sich zunächst Herr Oscar Sauer, Held, Liebhaber und Bonvivant, als Bassanio bei uns ein. Die Rolle gehört nach meiner Auffassung dem jugendlichen Liebhaber, dem Carlosspieler, sie erfordert einen Jüngling

und keinen Mann, Herr Sauer bewegte sich in ihr also nicht auf seinem Gebiete. Trotzdem war der Eindruck, den er in Haltung, Spiel und Sprache erzielte, kein ungünstiger; doch lässt sich über die Recitation nach dieser ersten Probe noch nicht endgiltig urteilen, ganz frei von individuellen Nebenklingen schien sie nicht zu sein" (167).

Sauers Sprache zeigte den besten Salonschliff ohne alle Geziertheit und Prätension (168). Sein Konversationston, dessen Natürlichkeit und Leichtflüssigkeit ungemein sympathisch wirkte, war indes vom Zuhörer nicht immer deutlich zu verstehen. "Wenn Herr Sauer spricht, so hört man nicht, sondern man lauscht, und das Knittern eines Theaterzettels genügt, um ganze Sätze seiner Rede auszulöschen ... Wer auf der Bühne wenig Ton gibt, muß auf desto größere Schärfe und Deutlichkeit der Pronunciation halten, wenn er sich dem Zuschauer genügend verständlich machen will" (169). Diese Schärfe in der Aussprache bevorzugte aber Sauer in Königsberg keineswegs. Mit einem leisen Anklang an die slawische Mundart erweicht er gern die Konsonanten und dehnt und verschleift die Wörter ineinander (170). Der nach E.Krause "fremdartige Tonfall der Rede" ist - bei "aller Hochachtung vor seinem bemerkenswerthem Salontalent" - als Karl Moor in einer klassischen Rolle von eigentlichem Heldengepräge scharf abzulehnen (171).

Sauer bekämpfte diese besonders hervortretende Manier seiner Rezitationsweise erfolgreich, so dass E.Krause zu Anfang des Jahres 1890 bei der Wiederaufnahme der "Räuber" über den Karl Moor nur lobende Worte fand. Dennoch meint er: "Wenn wir aber zu wählen haben, sehen wir Herrn Sauer mit seinen mehr eleganten, als wuchtigen Mitteln und seinem anheimelnden Gesellschaftston doch lieber im Salon, als auf der heroischen Bühne" (172).

Als Daniel Rochat in Sardous gleichnamigem Schauspiel nennt

ihn E.Krause einen "imponierenden Ritter von Geist, ...mit guten Mitteln, Talent und geistigem Verständnis. ...Haltung und Spiel sind kleidsam, gewandt, von entschiedenem Ausdruck. Die ruhigen Momente wirken wohlthuend durch Bestimmtheit und Ebenmaß des Tons und der Geberde, die leidenschaftlichen zeigen eine starke Hinneigung zu der 'Frei-lichtmalerei' der neuen Schule, und manche Milderung wird hier noch ratsam sein, um die richtige Mittellinie der künstlerischen Schönheit zu finden, allein seiner starken Wirkung ist dieser schauspielerische Impressionismus auch so schon gewiß. Das Wesen des bedeutenden Volksmannes, den tiefen Brustton der Überzeugung, den zitternden Klang der leidenschaftlichen Herzensempfindung traf der Darsteller aufs glücklichste" (173). Diese "impressionistischen" Effekte, gewisse extreme Gebärden und Töne, einen jähen Wechsel von Sturm und unheimlicher Ruhe in Spiel und Rezitation sind Kriterien in Sauers Schauspielkunst, die schon früher auffielen und sich über die bisher verfolgten Jahre der Provinzzeit erhalten und stärker herausgebildet haben. Stets war die Kritik überzeugt von der allmählichen Läuterung des künstlerischen Geschmacks. Sie ist es auch in Königsberg auf Grund der Leicester-Darstellung und verweist neben der Begabung und Anziehungskraft auf die große Intelligenz Sauers, die sich auch in der Durchführung dieser Schiller-Rolle bestätigte (174).

Zugleich sind diese Beobachtungen schlagender Beweis für die Sauersche Wesensart und Schauspielkunst, die immer erkennbarer und bezeichnender für einen neuen Darstellungsstil in der Geschichte der deutschen Schauspielkunst wird, den Naturalismus; denn nichts anderes ist in diesem Zusammenhang mit dem "schauspielerischen Impressionismus" gemeint, obwohl wir seinem Werdegang vorausgreifend sagen müssen, dass Sauer nicht die naturalistische Elementarkraft, eine spezifische Simplität (wie sie Rudolf Rittner (175) und Else Lehmann (176) zu eigen war) besaß, die ihn hätte die

tragenden Rollen in Gerhart Hauptmanns Dramen ausfüllen lassen, wohl aber über eine ausgeprägte Begabung für eine realistische Menschendarstellung in ihrer umfassenden Problematik - wie bei Ibsen - verfügte.

Auf einige typische Einzelheiten seiner Darstellungsweise macht die Rezension zu den "Relegierten Studenten" aufmerksam, worin er den Reinhold Kronau spielte; es werden neben der natürlichen Redeweise die offene Miene, das sprechende Auge, der Ausdruck herzhaften Humors und gutmütiger Ironie genannt. Felix Hollaender sagt einmal: "Als norddeutscher Schauspieler liegt seine Stärke in der scharfen Zeichnung selbstbewußter Naturen: Wo der Dichter solche Charaktere mit einem ironischen Grundzug hinstellt, findet er in Sauer einen glänzenden Interpreten" (177). So gab er auch seinem Reinhold Kronau, der ja mehr eine ehrliche, gesunde Studentennatur als ein weltmännischer libre penseur ist, etwas von dem Gefühlsausdruck des interessanten, selbstsicheren Mannes der großen Gesellschaft. Es fehlte hier die volle Loslösung des darzustellenden Charakters von der darstellerischen Individualität (178). Und diese Individualität hatte eben ihren Ursprung in der starken Persönlichkeit Sauers, von der immer etwas in seine Rollengestaltungen einströmte.

"...Mit brillantem Humor, ... in einzelnen Nuancen von geradezu köstlichster Wirkung ...", zeichnete er in seiner Wiedergabe die Figur des Grafen Bela-Palmay in der "berühmten Frau" von Schönthan und Kadelburg. "Und nicht zum geringsten Teile hat diese originelle Leistung das Glück der Novität gemacht" (179).

Der Philipp Derblay in Ohnets "Hüttenbesitzern", den das Königsberger Publikum vordem in Mitterwurzers Darstellung bewundert hatte, war in seiner "Festigkeit und Liebe ein ganzer Mann ... und in der Mitte des Adels durch Verdienst und Würde des Charakters ein ebenbürtiger (dem Mitterwurzers)

Edler", obgleich Krause einschränkend äußert, daß Sauer "sich nicht der Wucht einer solchen Künstlerkraft (wie Mitterwurzer) entgegenzustemmen" vermag. Es scheint, der Kritiker habe noch zu sehr im Banne der Erinnerung an Friedrich Mitterwurzer gestanden und einen ungerechtfertigten Vergleich gezogen, weil die Voraussetzung hierzu auf Grund der beiden ganz unterschiedlich gearteten Schauspielerpersönlichkeiten falsch war; denn zum anderen hielt sich Sauers Leistung "mit voller Wirkung auf der Höhe der Aufgabe" (180).

Bedeutsam ist, daß Sauer in dieser Darstellung schon den Ton adligen Menschentums anklingen läßt, der für die Berliner Zeit in ihrer letzten Reife wesentlicher Bestandteil seiner Schauspielkunst wird.

In den "Journalisten" von Freytag spielt er den Konrad Bolz, der zu seinen besten Leistungen in Königsberg gerechnet werden darf, weil der Gesamtentwurf und die Ausführung der Rolle vollendet die Absichten des Dichters traf. "Herr Sauer besitzt das richtige Naturell und das richtige Gefühl für die Rolle", urteilt E.Krause, "sein Konrad Bolz ist ein natürlicher, ein ehrlicher, ein warmherziger Mensch, dem der Geist das Gemüt noch nicht verdorben hat, dessen Witz nur leuchtet, aber nicht brennt, dessen Späße jedermann erfreuen, aber niemanden kränken, und in dessen biegsamer, doch allzeit ungebeugter Seele der tägliche Zeitungskampf keine häßlichen Scharten und Risse hinterlassen hat. Er war der alte flotte Student auf dem Redaktionsbureau, wie Freytag ihn sich gedacht hat, und man glaubte diesem aufgeknöpften Humoristen und routinierten Parteipolitiker auch die idyllischen Jugendtage des Pfarrerssohns von Rosenau: das ist nach unserer Auffassung des wundervoll gemischten Charakters das höchste Lob, welches wir einem Konrad Bolz-Darsteller zu zollen vermögen" (181).

Wenn an dieser Stelle noch über eine weitere ausgezeichnete

Rolleninterpretation Sauers gesprochen werden soll, so aus dem Grunde der für seine Schauspielkunst charakteristischen Begabung als Bonvivant. In Mosers "Veilchenfresser" als Viktor von Berndt zeigt Sauer alle Vorzüge, die ihn zum exemplarischen Vertreter für dieses Fach prädestinieren. "Herr Sauer gehört sowohl zu den Berufenen, wie zu den Ausgewählten", leitet E.Krause seine Besprechung ein. "Er trägt die Uniform der schwarzen Husaren nicht nur mit reglements-mäßiger Strammheit und salonmäßiger Eleganz, sondern auch mit jenem Zuge von Keckheit, die der Truppengattung eigen ist und sie zu den 'Studentencorps' unter den Soldaten stempelt, und Organ und Sprechweise brauchen sich nur zu geben, wie sie sind, um den schneidig-galanten Veilchenfresserton ohne jede Abirrung zu treffen" (182). Dieser Habitus und die Sprache des weltmännisch angelegten Militärs bedeuteten an sich nichts Besonderes, wären nicht diese gegebenen Vorzüge "durch Kunst erhöht" und dem "gefälligen Spiel des Zufalls der Ausdruck eines Charakters" verliehen worden. "Er spielte", heisst es weiter, "ausgezeichnet gut, mannhaft und ritterlich, humorvoll und feinfühlig, kräftig wirkend und doch durchweg in den Grenzen des guten Geschmacks". Besonders reizvoll gestaltete er eine Szene, die sonst weniger auffällt, im dritten Akt die Begegnung mit der angebeteten Frau, die den Leutnant bisher als eine flache Durchschnittsnatur geringgeschätzt und übel behandelt hat und in deren Herzen er jetzt zum erstenmal ein Fünkchen der Gegenempfindung entdeckt, die wecken zu können er so lange vergeblich gehofft hatte: über diese Situation "goß Herr Sauer mit großer Feinheit einen sanften Schimmer jener milden Liebenswürdigkeit aus, welche von guten Frauen an Männern überall hochgeschätzt wird und an uniformierten Berufshelden vollends hinreißend wirkt. Man sagt ja", schliesst die Kritik, "daß Hercules am bezauberndsten gewesen sein soll, als er so glücklich war, die Wolle der Frau Omphale spinnen zu dürfen" (183).

Der positive Niederschlag dieses Erfolges im Urteil des angesehenen Kritikers weist Sauer als den angehenden grossen Schauspieler aus, dessen diskret und vornehm, mit feiner Zurückhaltung und doch oft rücksichtsvoll durchgreifender Energie angelegten Charaktergestaltungen zunehmendere Anerkennung in Kritiker- und Bühnenkreisen und auch beim Publikum fanden.

Seine Klassikerdarstellungen stiessen dagegen nicht auf ungeteilte Zustimmung. Ausser der, schon besprochenen, eigenen Rezitationsweise wird beim Karl Moor das Fehlen "der rechten Kraft und des rechten Temperaments für einen jungen Titanen, wie Karl Moor" bemängelt, das Sauer dann manchmal in die bedrohliche Nähe einer "verzerrenden Krampfhaftigkeit des Spiels" - bei aller Sicherheit und Fertigkeit der Darstellung - führte (184). In der "Jungfrau von Orléans" findet er als "stattlicher, aus breiter Heldenbrust der markigsten Rede, mächtiger Dunois" (185) seine Würdigung.

Die breiteste Angriffsfront für die Kritik aber bot doch immer wieder in den Klassikern die differente Anwendung seines sprachlichen und agierenden Pathos. Er hat das später einmal deutlich ausgesprochen, als er, unter den namhaftesten deutschen Bühnenkünstlern, vom "Literarischen Echo" aus Anlass der 150. Wiederkehr von Schillers Geburtstag gebeten wurde, zum Thema: Schiller und die Schauspieler Stellung zu nehmen: "Schiller wird in seinen Dramen immer lebenswahr auf der Schaubühne wirken", schreibt Sauer, "wenn die Menschenzeichnung in der Darstellung echt herauskommt. Der Schauspieler wird die dramatischen Gestalten Schillers nicht entbehren können, denn sie geben dem jungen Künstler poetische Aufgaben, die für seine Entwicklung von ungeheurer Tragweite sind. Die edle fortreissende Sprache unseres grossen Dichters löst Stimmungen in der Seele gerade des jungen Schauspielers aus, welche in gleichem Maße ihm kaum ein anderer Dichter bietet. Das junge Talent wird bald fühlen,

daß schillersche Gestalten, um menschlich zu wirken, im höchsten Pathos Mäßigung erfordern. Es ist, glaube ich, ein Irrtum, zu behaupten, Schiller vertrüge in der Darstellung keinen Realismus. Das Gegenteil hat schon Dawison in der Wiedergabe schillerscher Rollen bewiesen, und Emmerich Robert, der so gern als letzter Romantiker bezeichnet wird, war z.B. als Marquis Posa durchaus realistisch und erzielte die grösste künstlerische Wirkung; und ist nicht auch Kainz in seinen schillerschen Rollen durchweg Realist? Mit klugen pietätvollen Einschränkungen gespielt, wird unser großer nationaler Dichter immer lebendig auf der Bühne bleiben und hoffentlich auch in Deutschland immer ein Publikum finden, daß die wunderbaren Schönheiten seiner Dichtungen begeisterungsvoll aufnimmt. Ich möchte die 16 Jahre, in denen ich voll Freude und mit Begeisterung schillersche Rollen gespielt habe, um keinen Preis missen" (186).

Bereits skizzierte Merkmale seines Darstellungsstils in Klassiker-Aufführungen werden durch die vorausgegangenen Sätze bestätigt; denn Sauer umreisst darin seine Vorstellungen von einer zeitlosen Rollen-Wiedergabe in den Dramen Schillers, die er in einer echten Menschendarstellung auf realistischer, d.h. lebenswahrer Basis gespielt wissen will. Auf Grund der "edlen fortreisenden Sprache" Schillers bekennt er sich zu dem unermesslichen Wert versgebundener klassischer Dramatik, die nachzuempfinden und zu gestalten eine unerlässliche Grundbedingung für den jungen aufstrebenden Schauspieler sei. Zugleich spricht er für ein massvolles Pathos, das, wie wir gesehen haben, gerade ihm nicht immer zu Gebote stand und ihn hinderte, ein den höchsten, fachlichen Ansprüchen genügender Schauspieler klassischer Rollen zu werden.

Für die letzte Sommersaison in den Provinzjahren, ja der schauspielerischen Wirksamkeit Sauers überhaupt, vom 31.Mai bis 29.August 1889, ist er an das Königliche Kursaal-Thea-

ter (Dir.A.Eckert) in Bad Ems verpflichtet. Die Saison wird am 31.Mai mit Blumenthals "Probepfeil" eröffnet, worin Sauer als Pianist Krasinsky neben Frau Hermany-Benedix (187) als Gräfin Alexandra "eine hervorragende Leistung" bot (188). Die Theaterkritik des "Lahn-Boten" ist zu vordergründig, um uns über Einzelheiten der schauspielerischen Leistung Aufschlüsse geben zu können.

Als Prinz von Schöningen-Clausthal in "Cornelius Voß" von Franz Schönthan zeigte Sauer "Eleganz und Energie in Sprache und Spiel" (189), und der Leutnant Wingen in Schweitzers Lustspiel "Großstädtisch", das die Saison beschliesst, wird mit "herzlichen Ovationen für diesen hervorragenden Charakterdarsteller" bedacht (190). Mit Sauer befand sich Marie Reisenhofer (191), seine spätere Kollegin am Lessingtheater, in Bad Ems im Engagement. Neben Ernst von Possart (192) und Georg Engels (193), die gefeierte Gäste in Bad Ems waren, stand Sauer in mehreren Vorstellungen auf der Bühne und erwies sich als erstrangiger Schauspieler.

Mit der Wintersaison 1889/90 in Königsberg, die der 34jährige Sauer nach 16Jahre währender Provinztätigkeit sehr erfolgreich beschliesst, vollzieht sich in seiner Laufbahn die entscheidende Wendung durch das Engagement nach Berlin.

Vorher aber haben wir noch einige Darstellungen dieses letzten Provinzjahres zu betrachten, in denen die Sauersche Wesensart und die Kennzeichen eigensten schauspielerischen Aussagevermögens offenkundig werden.

Zu seinem Ferréol in Sardous Schauspiel "Ferréol" sagt E. Krause: "Für Helden von echt französischem Schnitt, wie Sardous Ferréol, in deren Brust Empfindung und Pflicht einen pathetischen Komödienkampf gegeneinander auskämpfen, ist Herr Sauer der rechte Mann. Er ist ganz modern in seiner künstlerischen Art, und sich als Vollblutfranzosen zu geben, wird ihm nicht schwer". Sauer ist als Ferréol ein zum

Schweigen verdammtter Wissender, der den aus dieser Tatsache entspringenden Angstzustand vollkommen richtig traf. Nur übertrieb er mehrfach die fieberhafte innere Unruhe des Ferréol durch zu affektierte Bewegungen, so dass E.Krause ihn für die Zukunft mahnt, sich eine der "ersten Künstlerpflichten: Ruhe in der Bewegung nachdrücklicher einzuschärfen." Vorzüglich gelang ihm dagegen "der seelische und mimische Ausdruck des allmählich Ermattens" unter dem Druck der übermenschlichen Qual und "die düstere Gleichgiltigkeit des Selbstanklägers" (194).

Auch in Lindaus Schauspiel "Der Schatten" setzten die Momente des Affekts "fürs erste Mal öfter noch zu scharf und unvermittelt ein" (195), obgleich er sonst den Absichten des Dichters mit hervorragendem Erfolge gerecht wurde.

Als Beispiele für Rollen, die vom Dichter mit ungenügender Substanz oder geringer menschlicher Teilnahme angelegt waren und durch Sauers schauspielerische Persönlichkeit interessant und bedeutsam wurden, ja bisweilen eine so starke Akzentuierung erfuhren, dass die Gewichtsverhältnisse des Stückes verschoben wurden, mögen zwei Gestaltungen dienen: als Hermann Körner in "Hasemann's Töchter" von L'Arronge war er "so stark auf die vernichtende Leidenschaft hinaus, daß er den kunstlosen Goldleistenrahmen des naiven Familienstücks zu sprengen drohte" (196), und als Malprofessor Reinhard im Schauspiel "Dorf und Stadt" von der Birch-Pfeiffer, worin er dem Rollencharakter nach unausstehlich, und neben der echten Menschennatur seines gepeinigten Weibes doppelt unecht und klein erscheint, bot er "mit sicherem Takt und in straffem Zügel" eine Leistung, durch die es ihm gelang, seinem verlorenen Helden immer noch jenen "Pflichtteil von Sympathie zu erstreiten, die ihm von Rechts wegen nicht zukommt" (197).

Nicht unerwähnt bleiben soll der mehrmalige Hinweis der Kri-

tik auf den Umstand einer durch Krankheit beeinträchtigten Leistung. So heisst es einmal: "Zu den Mißgeschicken des Abends gehörte es auch, daß Herr Sauer vom dritten Akt ab unter dem Einfluß irgend einer körperlichen Indisposition spielte, die ihsichtlich hinderte ..." (198).

Daneben waren seine Darstellungen im Fache des Naturburschen oft in einem Maße vital, als sei seine physische Konstitution von der Beschaffenheit eines "kerngesunden Naturburschen". "Besonderen Beifall verdiente die Scene des Ringkampfes (als Joseph Hagenbach in der "Geier-Wally" von Wilhelmine von Hillern), in der Herr Sauer die brutale Stimmung des rachsüchtigen Naturburschen überzeugend zur Anschauung brachte ..." (199), berichtet die Kritik, und ein andermal: "... ein prächtiger Naturbursch von echter ländlicher Naturfarbe, voll Feuer und Humor war der Landry (in der "Grille" von der Birch-Pfeiffer) des Herrn Sauer" (200).

Zwei bedeutungsvolle Erfolge waren der Graf von Trast-Saarberg in Sudermanns Schauspiel "Die Ehre" und der Theobald Vogt in Blumenthals Lustspiel "Die große Glocke". Mit beiden Rollen gastierte Oscar Sauer im Mai 1890 am Berliner Lessingtheater und erreichte auf Grund äusserst beifälliger Aufnahme sein Engagement. Da die Berliner Berichte über diese Rollen nicht sehr zahlreich sind, möchten wir die Königsberger Kritiken vollständig wiedergeben: "In die gestirnte Lücke des Theaterzettels von 'Ehre', welche früher den Namen Mitterwurzer bezeichnete, ist jetzt Herr Sauer eingetreten - auf einen gefährlichen, aber für den begabten Darsteller keineswegs verlorenen Posten, denn schon jetzt spielt er den Grafen Trast-Saarberg so, daß nichts Wesentliches an der Bedeutung der Gestalt für das Stück fehlt, und mit jeder Wiederholung wird die Sicherheit und charakteristische Bestimmtheit der Leistung ohne Zweifel noch wachsen. Für den Anfang befand sich Herr Sauer seiner Aufgabe gegenüber noch in einer sehr begreiflichen Befangenheit, die so-

gar hie und da zu einem kleinen Unfall führte, aber mit jedem Akte mehr verschwand. An seinen berühmten Vorgänger zu erinnern, vermied unser heimischer Darsteller sogar bis zu dem Grade, dass ich für meine Person ihm, wenn auch keine Nachahmung, so doch ein eingehenderes Studium des Mitterwurzerschen Vorbildes gewünscht hätte, namentlich was die Durchbildung und Färbung der Rede anlangt. Herr Sauer schlug einen diskret gedeckten Konversationston für die Rolle an, der der Figur etwas reserviert Mattes, Eintöniges gab und in dem so manches Kennwort nicht zur vollen Geltung kam. Ein Graf Trast-Saarberg, der Mann des praktischen Lebens und der selbstgewiß in sich beruhenden Überzeugung spricht mit vollem Brustton und hat bei aller Vornehmheit mit den kleinsten Künsten der Saloncauserie nichts zu thun. Herr Sauer darf die Figur im Ganzen etwas frischer und herzhafter anfassen, den großen Zug ironischer Überlegenheit in dem scharfen Züchtiger der Gesellschaftssitte noch dreister herausarbeiten, und selbst in der Äußerlichkeit wird sich mit vorsichtigem Schminkstift gewiß noch ein feinerer Ausgleich zwischen dem jugendlichen Gesicht und der ältlichen Maske erzielen lassen. Daß Herr Sauer eine Rolle spielte, die ihm gehört, bewies er schon jetzt, und für die Tüchtigkeit seines Talents und die geistige Herrschaft über seine Aufgabe sprach das glückliche Gelingen der meisten und hauptsächlichsten Einzelheiten.

Das Publikum spendete Herrn Sauer lebhaften Beifall und wurde im 4. Akt (nach der Satisfaktionsscene) in seinem Applaus so dringlich, daß der Darsteller sich veranlaßt sah, auf die offene Bühne zurückzukommen. Obgleich ich mir denken kann, daß Herr Sauer in dem Moment nur die Empfindung hatte, für den Dichter danken zu müssen, darf dieser Verstoß gegen die gute Sitte unserer Bühne, die das Hervorkommen auf die offene Scene im Schauspiel für die einheimischen Darsteller abgeschafft hat, nicht unnotiert bleiben. Es wäre zu vermeiden gewesen, wenn die auf der Scene zurückgebliebenen

Schauspieler sich mehr an die dramatische Situation, als an das Händeklatschen im Zuschauerraum gekehrt und, wie sie mußten, unbekümmert um Außendinge ihren Dialog fortgesetzt hätten" (201).

Die Kritik unterstreicht die schauspielerische Individualität Sauers, der den sehr wirksamen Grafen Trast-Saarberg Mitterwurzers nicht einfach nachspielte, sondern eigene Wege der Gestaltung ging, die, wenngleich noch unvollendet, in der Auffassung und Durchführung dieser Rolle im wesentlichen richtig waren.

Es ist interessant zu erfahren, dass auch in Königsberg berühmten "Mauernweilern" (202) Vorschub geleistet wurde, indem es den in festem Engagement stehenden Schauspielern nach einem besonders glanzvollen Rollenpart untersagt war, auf die offene Szene zurückzukommen und den Applaus des Publikums zu empfangen, wohingegen den grossen, gastspielenden Mimen nahezu alles erlaubt war.

Sudermanns "Ehre" war derzeit ein viel beachtetes und hoch geschätztes Schauspiel, das bei seiner Erstaufführung am Berliner Lessingtheater einen durchschlagenden und einstimmigen Erfolg brachte, wie ihn in Berlin seit Jahren keine Novität errungen hatte.

Das Stück spielt in zwei räumlich miteinander verbundenen Welten, die durch die Scheidewand des Standesunterschiedes in der Großstadt scharf getrennt sind. Schicksal und Leidenschaft beeinflussen wechselseitig beide Welten, die an ihrem empfindlichsten Punkt in einem sittlichen Konflikt aufeinanderprallen, um zerschellend einer dritten Welt Raum zu geben, das ist die Welt der "Adelsmenschen" (nach Ibsen klassifiziert), die Welt der ehrlichen Leute von warmem Herzen, freiem Geist und reinem wahrhaftigen Charakter.

Damit erwiesen sich die Figur des Grafen Trast und das Wesen Sauerscher Schauspielkunst in einem Maße kongruent, dass an diesem Punkte die Aufwärtsentwicklung Sauers in der Gestaltung edler geistiger Gesinnung und adligen Menschentums anzusetzen ist, obwohl dann in seinen ersten sechs Berliner Jahren (1890-96) am Lessingtheater (203) - dem "Theater der Lebenden", das "unter Oscar Blumenthals Leitung immer mehr zu einer Spezialitätenbühne Blumenthal-Kadelburgscher Hausmacherkost herabgesunken war", wie Friedrich Düsel sagt (204) - infolge des "seichten, gesichtslosen", nach kommerziellen Gesichtspunkten ausgerichteten Spielplan (205) Blumenthals eine gewisse Stagnation in Sauers spezifischster Ausdruckskraft eintrat. Dieser "Stillstand" aber unterliegt zugleich einer Einschränkung; denn nur insofern, als er am Lessingtheater nicht die seiner wachsenden Kunst adäquaten reichen und tiefen literarischen Vorlagen fand, ist er an dieser Bühne nicht gefördert worden. Seine eigenste Begabung und innerlichste Substanz ist auch da seinen Rollen zugute gekommen.

Eine Notiz in der "Königsberger Hartungschen Zeitung" zeigt, dass noch im April 1890, im 3. Monat nach Sauers erstem Auftreten als Graf Trast in der "Ehre" am 30. Januar 1890, die Nachfrage und das Interesse im Königsberger Publikum für dieses mit einer ausgezeichneten Darstellung Sauers verbundene Schauspiel so gross war, dass die "am vergangenen Dienstag stattgefundene Vorstellung bereits mittags total ausverkauft war, so daß Hunderte, welche abends noch Billets beehrten, unverrichteter Sache heimkehren mußten" (206).

Als Benefizvorstellung für "unseren liebenswürdigen Bonvivant Herrn Oscar Sauer" wird Blumenthals Lustspiel "Die große Glocke" angezeigt, und man wünscht Sauer, "der es verstanden hat, sich während seines hiesigen zweijährigen Engagements zum Liebling unseres Publikums zu machen, an seinem Ehrenabende ein volles Haus" (207). In der Rezension

hierüber lesen wir: "Das große Publikum, dem literarische Parteifragen naturgemäß fernliegen, freut sich allerdings immer noch weidlich seines amüsanten Blumenthal und hat ihm auch gestern für ein paar vergnügte Stunden wieder fröhlichen Dank gezollt. Der Benefiziant spielte den Naturburschen des Ateliers Theobald Vogt, und nie hat Herr Sauer sich flotter, liebenswürdiger und naiver in seiner burschikosen Laune gegeben, als diesmal; eine frische, von echtem Herzens- und Künstlerhumor belebte Gestaltung, die dem Darsteller reichen Beifall und alle wohlverdienten Ehren und Auszeichnungen eines allgemein und mit Recht beliebten Benefizianten eintrug.

An dem Beifall, den Kranz- und Blumenspenden nahm auch Frau Helene Sauer teil, die für diesen Benefizabend die Rolle der Baronin Erna übernommen hatte. Leider war Frau Sauer durch eine von Akt zu Akt sich steigernde schlimme Heiserkeit verhindert, ihre Mittel und ihren Humor frei zu entfalten, erwies sich aber auch in diesem Zustande verminderter künstlerischer Zurechnungsfähigkeit als eine gewandte und sichere Schauspielerin und erzielte in ihren Hauptscenen eine angenehme und erfreuliche Wirkung..." (200).

"Die Preußen neigen dem Preußen Sauer besonders zu", schreibt Siegfried Jacobsohn. "Wie in Danzig, ist er in Königsberg 'Liebling'. Wenn er irgendwo Liebling ist, besinnt sich die Vaterstadt auf den Sohn. Als das Lessing-Theater einen Bonvivant braucht, fragt der Agent Ludwig Crelinger in der Königsstadt an. Wieder werden drei Gastspiele abgemacht. Im Mai 90 ist Oscar Blumenthal, der sieben Jahre zuvor Oscar Sauer nicht kritisieren wollte, ihm Autor und Direktor zugleich. Erste Rolle: der Bildhauer in der 'Großen Glocke'. Nach dem zweiten Akt ruft Blumenthal in die Garderobe des Gastes: 'Sie sind engagiert.' 'Wie...was...weswegen? Ich habe doch noch zweimal zu spielen...' 'Ist nicht nötig, Ich weiß Bescheid. Sie sind engagiert'." (209)

Das ausführende Personal im Schauspiel hatte während der zwei Jahre Sauers in Königsberg eine gewisse Stetigkeit, die der Heranbildung eines sicheren und abgerundeten Zusammenspiels zugute kam. Daß das Ensemble, ins einzelne geprüft, die übliche Provinzialmischung aus tüchtigen und minder tüchtigen Kräften aufwies, braucht kaum gesagt zu werden. Aber es hatten sich doch zu einem Gros von sicher eingespieltem Mittelgut junge, begabte Talente gefunden, die die Vervollkommnung ihrer überdurchschnittlichen Theaterbegabung anstrebten und den Spielplan belebten. Es waren: Hermann Böttcher (210), Willy Peters (211), Waldemar Robert (212) und Clara Drucker (213). Eine sehr profilierte ältere Schauspielerin, die einstige Soubrette und tragische Liebhaberin Wilhelmine Seebach (214), Schwester Marie Seebachs (215), war im Fache der ernsten und humoristischen Mütter mit ihrer über ein langes Bühnenleben erworbenen reichen Künstler-schaft anerkannter Mittelpunkt des Ensembles.

Anna Haverland (216), Marie Barkany (217), Maria Ortwin (218) und Felix Schweighofer (219) zählten zu den bemerkenswerten Gästen dieser Jahre.

Über die lange schauspielerische Tätigkeit Oscar Sauers in der Provinz kann man zusammenfassend sagen: Die im 19. Jahrhundert nur sehr vereinzelt existierenden Schauspielschulen (220) wurden durch die stattliche Anzahl der Provinz-theater ersetzt, auf denen sich der Anfänger Oscar Sauer sein handwerkliches Rüstzeug erwarb und sich, bedingt durch die ungewöhnliche Reihe von 16 Provinzjahren, reiche Bühnen-erfahrungen aneignete. Da zumeist in den Provinztheatern, die von Saison zu Saison spielten - je nach dem vorhandenen Etat, dem jeweiligen Ausmaß und der Bedeutung der Stadt - ein Lustspiel- und ein Schauspielensemble engagiert wurde, wobei nicht jede Gattung der dramatischen Literatur berücksichtigt werden konnte, mußten die verpflichteten Kräfte möglichst vielseitig sein. Es wurden sehr wechselseitige

Anforderungen an die Fachvertreter des Lustspiel- und Schauspielensembles gestellt. Und nicht jedem war es wie Sauer, durch Presse und Publikum häufig bestätigt, gegeben, im ganzen recht überzeugende Proben seiner schauspielerischen Begabung im komisch-heiteren wie im ernstesten Fach abzulegen.

Fleiss und Gründlichkeit (letztere mit geringen Abstrichen, da das Lernpensum an Rollen durch die grosse Zahl der Novitäten einfach überfordert war) beim Studium seiner Rollen, ein strenger Maßstab an eigene Rollengestaltungen und Beherrschung jeder sachlichen und fördernden Kritik prägten seine schnell wachsende Schauspieler-Persönlichkeit.

Humor, Natürlichkeit und Wahrheit, gelungene Abstufungen im Gebärden- und Mienenspiel und eine zu der inneren Wahrheit der Darstellung sich trefflich ergänzende äussere Wahrheit in der Kostüm- und Maskenwahl nehmen unverkennbar Jahr auf Jahr zu, und seine Vielgestaltigkeit im Sinne eines substantiellen Reichtums an inneren und äusseren Mitteln, die nichts gemein hat mit der Üppigkeit virtuosenhaften und routinierten Darstellungsausdrucks, im tragischen wie im komischen Fach zeugen von einem umfassenden Charakterstudium, das ihn zu lebensvoller Wahrheit und naturwahrer Charakterisierung in den ihm gestellten Gestaltungsaufgaben befähigte.

Es hat sich gezeigt - und wird sich später noch weitaus deutlicher zeigen -, dass Sauer dem Dichter oft ein kongenialer Mitgestalter war. Kongenial in der ihm eigenen, individuellen Art künstlerischen Empfindens und Gestaltens.

Er ist einen eigenen Weg gegangen und hat, weil seine Kunst Ausdruck freier, individueller Auffassung war, gerade dadurch um so wahrer und überzeugender gewirkt. Wenn das auch nicht uneingeschränkt für die Klassiker-Darstellungen zutrifft, weil zum grössten Teil noch die Auffassung eines ausgesprochen "rhetorischen Pathos" über die Wiedergabe klassischer

Rollen vorherrschend war - wie man aus dem Widerhall der Presse oft entnehmen konnte -, so steht doch fest, dass Sauer sich bemüht hat, einen eigenen, seiner damaligen Zeit vorausgreifenden Stil künstlerischer Wahrheit - wie er seinen Vorstellungen und seiner Darstellungsbegabung entsprach - zu finden, indem er das Allgemein-Menschliche in der Rolle, also das Bleibende herausgehoben und versucht hat, mit den Mitteln und unter den Bedingungen einer zeitlosen Klassikerinterpretation klassischen Rollen gerecht zu werden.

Mit der Beendigung der Provinzzeit läuft auch die Beschäftigung in der klassischen Dramatik aus, so dass die Frage, ob er nicht als einer der wenigen grossen Menschendarsteller einem zeitlos gültigen Stil der Klassikerdarstellung neue Impulse hätte geben können, wohl niemals zu beantworten ist.

Nur einmal, in seiner letzten neuen Rolle während der gesamten Bühnenwirksamkeit als Attinghausen im "Tell" am Deutschen Künstlertheater 1913 in Berlin, ist er noch in einer bedeutenderen klassischen Rolle aufgetreten und hat darin so viel von seinem grossen inneren, menschlichen Reichtum anklingen lassen, "daß - wie Julius Bab meint - für den rechten Regisseur ein Weg vom Brahmschen Naturalismus unmittelbar zur Bewältigung klassischer Werke wohl zu finden gewesen wäre" (221).

III. Reife Darstellungskunst der Berliner Jahre

1. Lessingtheater (1890 - 1896)

"Herr Sauer ist ein fertiger Schauspieler, der eine große Anzahl Vorzüge für sich in die Wagschale zu werfen hat. Er verfügt über ein biegsames, ausgiebiges Organ und besitzt eine natürliche, vornehme Haltung sowie ein gewandtes Auftreten, welches ihm im Conversationsstück, wie es das 'Lessing-Theater' vorzugsweise pflegt, recht sehr zustatten kommen wird... Wir werden uns, glauben wir, noch öfter mit diesem Schauspieler zu beschäftigen haben" (222).

Oscar Sauer, der als Theobald Vogt in der "Großen Glocke" und als Trast in der "Ehre" sein auf Engagement abzielendes Gastspiel bestritten hatte, wird nach seinen "beifällig aufgenommenen Gast-Rollen von der Direction des 'Lessing-Theaters' auf drei Jahre als Mitglied des Instituts verpflichtet" (223).

Als Graf Trast hatte es Sauer wieder einmal nicht leicht, sich der nicht ganz vorurteilsfreien Kritik gegenüber durchzusetzen. War in Königsberg sein Vorgänger als Trast Friedrich Mitterwurzer gewesen, war es in Berlin der als Nachfolger Possarts 1889 an das Lessingtheater gekommene Adolf Klein (224), dessen besondere Begabung auf dem Gebiet der aristokratischen Herren lag (225).

So heisst es: "Schwer hatte es Herr Sauer, der Kleins Rolle spielte. Er stellte den Trast als greifbaren Mann hin und deutete dies schon durch die Maske an. Wollte er weniger Pathos anwenden und vor Allem diejenigen Bemerkungen nicht so übermäßig scharf betonen, welche den Gegensatz zwischen ihm und der Familie Mühlingk kennzeichnen, so würde er vielleicht eine größere Wirkung hervorbringen. Herr Sauer forderte zum Vergleich heraus und wenn er Klein auch nicht erreichte, so kann er doch mit seinem Debut zufrieden sein" (226).

Um zu einem geschlosseneren Bild von Sauers Wiedergabe zu gelangen, zitieren wir noch eine Meinung: "Herr Oscar Sauer gab den Grafen Trast, im Wesentlichen in der Auffassung seines Vorgängers, der Maske nach, ein wenig älter, wie es auch mehr im Einklang mit der Fabel des Stückes steht und im Tone die nicht völlig unterdrückte Leidenschaftlichkeit des nur durch Vernunftgründe zur Ruhe gereiften dann und wann durchscheinen lassend. Die zur Ordnung gewiesene Lebhaftigkeit zuckte zuweilen aus seinen Mienen..." (227).

Sauer hatte offensichtlich die Anregung der Königsberger Kritik befolgt, den Trast "frischer und herzhafter anzufassen" und "den großen Zug ironischer Überlegenheit noch dreister herauszuarbeiten". (Vgl. S.53) Auch die Maske muss in Berlin vollendeter gewesen sein. Wenn somit einer der Berliner Kritiker sagt, dass die im Vergleich zu Klein ältere Maske Sauers sich mehr mit der Anlage dieser Figur im Stück gedeckt habe und auch der mehrmals anklingende leidenschaftliche Ton des Mannes mit der selbstgewiss in sich beruhenden Überzeugung den Absichten der Dichtung entsprochen habe, so kann man neben der gewissen Differenziertheit zur Darstellung Kleins eine Anerkennung von Sauers Rolleninterpretation entnehmen.

Der Kritiker der "Freisinnigen Zeitung" bewertet Kleins Trast höher. Sauer habe Trast als "greifbaren Mann" - gemeint ist wohl der Mann des praktischen Lebens, wie er ja dem Stück entspricht - dargestellt, ohne zu sagen, wie ihn Klein aufgefasst habe, der, so darf man annehmen, die aristokratische Komponente betont hat, aus der heraus er eine mehr spielerische, inaktive Funktion des Trast ableitete. Sauers Trast stand dagegen mit beiden Beinen im Leben und deutete so schon den aktiven Faktor an, auf den es ja im wesentlichen bei der Auseinandersetzung der Vertreter von Vorder- und Hinterhaus ankommt. Denn Trast löst diesen Konflikt, aber nicht allein durch sein Geld, sondern durch seine, über ein

langes, tätiges und erfolgreiches Leben als Geschäftsmann erworbenen, Erfahrungen, die den sehr realen Untergrund für die Weltanschauung des Grafen Trast ausmachen. Und darauf kam es Sauer in seiner Darstellung an, ohne dass er darüber den vornehmen Weltmann zu verleugnen brauchte. Er war nicht nur der Raisonneur, eher der tätige Raisonneur des Stückes.

Gewiss handelt es sich beim Vergleich Klein - Sauer nur um Modifikationen einer Darstellungsweise des Trast, wobei der Trast Sauer in den Augen des einen Kritikers den Mangel hatte, dass er sich nicht völlig mit dem Kleins deckte, obwohl im Unterton der Kritik etwas von einer Bejahung der Sauer-Darstellung als der dem Stück besser entsprechenden Auffassung mitschwingt.

Den literarischen Wert der Sudermannschen "Ehre" zu untersuchen, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht unsere Aufgabe sein. Der in diesem Stück bestimmende Scheinnaturalismus Sudermanns entsprach so recht dem Publikum des Lessingtheaters, das sich vorwiegend aus Geschäfts- und Finanzkreisen zusammensetzte (228), womit gleichzeitig einer gewissen Bewertung Raum gegeben werden soll; denn im ganzen gesehen handelte es sich um ein literarisch desinteressiertes Publikum, das nur an das Alltagsrepertoire des Lessingtheaters mit seinen "morbiden Stücken" und seiner "oberflächlichen Komik" (229) Blumenthalscher Prägung gewöhnt war und "ihm immer dann die Gefolgschaft verweigerte, wenn er ernsthaftere Wirkungen bezweckte" (230).

Blumenthals programmatische Ankündigung vom "Theater der Lebenden", die er vor der Eröffnung des Lessingtheaters unter seiner Direktion in Umlauf gesetzt hatte, liess anfangs auf das zu erstrebende Ziel einer bestimmten literarischen Richtung und die Förderung junger Autoren schliessen, doch zeigte es sich bald, dass Blumenthal dieses hohe Ziel nur als Vorwand für einen rein kommerziellen Interessen dienenden

Theaterbetrieb gebraucht hatte (231). Seiner eigenen Produktion von Stücken, in denen die Komik nicht in den Situationen, sondern in der Überreicherung an Witzen und Wortspielen bestand, und die einen "Mangel an eigentlich menschen-darstellerischem Interesse" (232) zeigen, galt es vielmehr einen Absatzmarkt zu erschliessen, dessen Gewinn bei einem unter eigener Regie stehenden Theater weitaus beträchtlicher ausfallen musste, als Aufführungen eigener Stücke an anderen Theatern.

Dieses Lessingtheater wurde nun für sechs Jahre die Wirkungsstätte Oscar Sauers. Es ist für diese Jahre ungleich schwerer als für die Provinzzeit, konkrete und in der Extraktion sehr wesentliche Äusserungen der Kritik über seine Darstellungen und die Wahl ihrer Mittel zu entnehmen. Zum überwiegenden Teil ist die Kritik dieser Zeit Stückkritik und lässt ein tiefer begründetes Eingehen auf die schauspielerische Leistung vermissen. Dennoch ist eine kontinuierliche Entwicklung der Schauspieler-Persönlichkeit Sauers, die aus der eigenen Substanz gespeist wird, auch in diesen Jahren am Lessingtheater abzulesen. Das Problem besteht aber hierbei darin, stereotype Wendungen der häufig sehr dünnen Darstellungskritik auf Charakteristika zu überprüfen, erwähnte, wichtige Kennzeichen der Rollengestaltung herauszuziehen und sie nach ihrer mosaikartigen Erfassung so darzustellen, dass sie schliesslich ein Gesamtbild von der Schauspielkunst vermitteln.

Sauer hat am Lessingtheater von 1890-1896 71 neue Rollen gespielt, von denen die Mehrzahl sekundären Charakter hat, gemessen an dem ohnehin schon geringen literarischen Stückwert und dem der darin enthaltenen Vertreter der Hauptpartien, die zumeist dem begrenzten Darstellungsvermögen der reizvollen ersten Salondamen Jenny Groß (233) und Marie Reichenhofer entsprachen, für die auch Sauer als Liebhaber und Bonvivant die Folie abzugeben hatte. (234) Und doch sind bei

diesen untergeordneten Rollen das eine oder andere typische Merkmal seiner Darstellungsweise und etliche ausgezeichnete Leistungen festzustellen. Die chronologische Verfolgung seiner Darstellungen am Lessingtheater wird das zu beweisen suchen.

In der Spielzeit 1890/91 wird Sauer erstmals im Lustspiel "Margot" von Henry Meilhac als Förster Francois eingesetzt: "...Erscheinung, Haltung und Organ sind angenehm, der Vortrag verständig" (235).

In Jaffés "Ohne Ideale" gibt er die gelungenste Figur des Dramas, die der Verfasser auch zum Träger der "talentvollsten Szenen" macht, den Günther, in der "geschicktesten Haltung und auffallender künstlerischer Sauberkeit" (236). Er war nicht nur in "schauspielerischer Hinsicht vortrefflich" und kam "in vollem Sinne den Absichten des Dichters" (237) nach, sondern bot auch die beste Leistung des Abends (238).

Dagegen brachte er als weltkundiger Naturbursche Carlo (L.Doczy "Der Kuß") weder die "rechte Empfindungswärme noch die rechte Frische und fröhliche Laune mit". Er passe in "Organ und Sprechweise besser für blasirte Helden des modernen Conversationsstücks", meint Isidor Landau (239).

Als Schreiber Lupin (V.Sardou "Thermidor") erwies er sich in dieser "schwierigen und gefährlichen Episode" als ein "sicherer und gewandter Schauspieler" (240).

Mit dem Otto von Thöringen (S.Schlesinger "Derby") zeigt er eine "jugendliche Schneidigkeit" (241), einen "wahrhaften Ton für die weltmännische Ueberlegenheit des Offiziers" (242) und ist "gewandt und sicher in der Form und in den Bewegungen" (243), jovial und empfindungsreich, ein "Bonvivant mit männlicher Gesinnung" (244). Oscar Blumenthal schreibt 1916 darüber: "Ein gänzlich vergessenes Stück von Siegmund Schle-

singer, 'Derby', gab Ihnen in der Rolle des Rittmeisters Otto von Thöringen die erste Gelegenheit, Ihre zwanglose, weltmännische Vornehmheit und allen Zauber Ihrer Dialogkunst zu entwickeln. Ich erinnere mich noch einer kleinen Episode bei den Proben. Als Sie ungefähr Ihren siebenten Monolog zu halten hatten, richteten Sie die Frage an mich: 'Warum redet der Mann immer so viel mit sich selbst?' Ich erwiderte: 'Er findet offenbar keinen Anderen, der ihm zuhört...' (245).

Sauer hat sich sein Publikum in Berlin nicht spontan erobert, im Gegenteil; und nie hat sich auch später bei seinen bedeutenden Ibsen-Darstellungen eine grosse, begeisterte Gemeinde um ihn geschart, höchstens eine stille.

Über die erste Zeit am Lessingtheater berichtet Blumenthal: "Wie so manche Schauspieler, die aus dem Stilleben der Provinz in die Hauptstadt kommen, haben auch Sie nicht leicht die elektrische Hochspannung vertragen können, die bei unseren Erstaufführungen sich jedem bis in die Fingerspitzen hinein fühlbar macht. Ein leises Lampenfieber hat Ihnen bisweilen am Abend die kaltblütige Sicherheit verkümmert, mit der Sie uns bei den Generalproben immer erfreut hatten. Nach und nach haben Sie das aber überwunden und manchen vollen Lustspielerfolg erreicht" (246).

Die erstmalige Bestätigung eines bei Sauer vorhandenen Lampenfiebers lässt uns damit einen Grund für das Scheitern seines Gastspiels am Königlichen Schauspielhaus im Jahre 1883 nachdrücklicher unterstreichen (vgl. S. 21). Ganz ohne Zweifel wird sich dieses Moment damals mitentscheidend ausgewirkt haben.

Mit der "Großstadtluft" (23. Oktober 1891) hatten die beiden Verfasser Blumenthal und Kadelburg ganz nach dem Geschmack des Publikums ein Zugstück geschrieben, das eine Überzahl an handelnden Personen aufwies. Hier zeigte sich, wie sehr

die Stücke Blumenthals auf den Effekt zugeschnitten waren; denn das Ehepaar Lenz war im Grunde eine "unnöthige Beigabe des Stückes", wenn nicht Jenny Groß und Oscar Sauer "in den beiden, ihren Talenten geschickt angepassten Rollen durch ihr Spiel erfreut hätten" (247). Das lässt deutlich erkennen, wie bewusst Blumenthal-Kadelburg darauf hinzielten, bekannte und beim Publikum in Gunst stehende Schauspieler unbedingt einzusetzen, unbekümmert darum, ob die für sie geschriebenen Rollen die dramatische Funktion erforderte oder nicht. Und wirkungsvoll ist Sauer in dieser Rolle gewesen. Blumenthal entsinnt sich: "Am Schluß einer Scene, in welcher dieser leichtsinnige Ehemann sich anschickt, von seiner Frau die Verzeihung aller seiner kleinen Sünden zu erschmeicheln, hatten Sie die Worte zu sagen: 'Herr des Himmels! Wenn es mir gelänge, dieses eine Mal noch - Du lieber Gott, ich will dir ja nichts versprechen, aber du sollst deine Freude an mir haben!' Diese Worte haben Sie mit einem so komisch zerknitterten Pathos und einem so deutlichen Mangel an Vertrauen zu sich selbst herausgebracht, daß der Schluß des Satzes immer in der Heiterkeit der Zuschauer untergegangen ist..." (248)

Sauers Hauptaufgaben bestanden am Lessingtheater in der Darstellung von Aristokraten jeder Schattierung, von Liebhabern, die einmal auf Naivität, zum anderen auf verschlagene Verführer festgelegt waren, und von vornehmen eleganten Lebewännern.

Obwohl diese Rollentypen nie die wirkliche Grenze seiner schauspielerischen Begabung gebildet haben, ist er durch Struktur und Charakter des Blumenthalschen Spielplans in dieses einseitige Rollenschema eingeordnet worden.

So sind ihm auch häufig die undankbarsten Rollen zugefallen, die er nicht selten dank seiner reichen menschlichen und künstlerischen Substanz zu einem schönen Achtungserfolg führte, ohne zu den Mitteln oberflächlicher Routine und über-

mässigen Effektapiels greifen zu müssen.

Ein gleichzeitig als Kennzeichen für eine kommerziell ausgerichtete Spielplangestaltung zu beobachtendes, wichtiges Merkmal beim Rolleneinsatz Sauers lässt offenbar werden, dass er in der ersten Hälfte seiner Zeit am Lessingtheater fast stets en suite, jeweils für mehrere Rollen, aristokratische Herren, dann Verführer und des weiteren Lebemänner spielen musste.

So entsprachen anfangs "feudale Grafen" ganz der "Eigenart" Sauers, und die Kritik ist der "Meinung, ...das herrisch-anmaassende des preußischen Junkers zu zeichnen", sei eine "Spezialität" Sauers, worin es ihm "keiner gleich" tue (249). Anlass genug, zumal der Erfolg recht gibt, ihn weiterhin diesen Rollentyp spielen zu lassen.

Sodann wird er der "vortreffliche Darsteller unleidlicher Kumpane" als Detmar Forsbeck (H.Hopfen "Helga") und weiss "durch sein sicheres Spiel und kräftiges Temperament manche gefahrdrohende Klippe zu vermeiden" (250). "Forsbeck, eine Figur, die vielleicht mehr an Roman als an Leben gemahnt, den dämonischen Verführer", sagt Isidor Landau, "spielte Herr Sauer ... mit sehr starker Wirkung; Leidenschaft und Energie drücken sich natürlich und überzeugend aus, dem rücksichtslosen Egoismus mischt sich mildernd vom Anfang an ein Tröpfchen heiteren Leichtsinns und chevaleresken Wesens bei" (251). Josef Grünstein äussert über diese Rolle, Sauer habe die "theatralische Intriganten-Figur mit wahrer Selbstverleugnung" (252) gespielt, womit der Anerkennung der Leistung die Feststellung hinzugefügt wird, dass er sein eigentliches schauspielerisches Wesen verleugnet habe. Die positive Bewertung bestätigt jedoch zugleich, dass Sauer eben nicht eindeutig auf einen Rollentyp festzulegen war.

Als nächste Bewährungsprobe Sauers folgen die vornehmen Le-



Privatbild 1892

veröffentlicht in: Oscar Sauer - Gedenkbuch,
Berlin 1916

bemänner, aus denen er für eine Zeit "gar nicht herauskommt" (253), wie die Kritik zur Darstellung des Bankiers Rahden in Felix Philippis Schauspiel "Das alte Lied" bemerkt. Den Gaston von Véret (E.Pailleron "Die Welt, in der man sich nicht langweilt") spielte er "mit einem so charman-ten Parfüm des jungen noch etwas stürmischen Lebemanns, daß man nur gewünscht hätte, daß auf seinen Ton das ganze Ensemble abgestimmt worden wäre. Er hatte etwas von der gra-ciösen Oberflächlichkeit der Leute, für die die Liebe Sport ist und die den ganzen Tag Zeit für diesen Sport haben" (254). Sauer beweist auch mit diesem Rollentyp sein Können.

Allen oben angeführten Kritiken ist gemeinsam, dass sie Sau-ers Begabung für diese drei Rollentypen bestätigen. Darüber hinaus sagen sie Charakteristisches über die Schauspielkunst Sauers. Aber sie sind auch Zeugnis dafür, dass sich Sauer am Lessingtheater erst "freispielen", sein vielseitiges Kön-nen entschieden unter Beweis stellen musste, um sich aus dieser ihm aufgezwungenen "en suite-Spielweise" herauszulösen.

Und gab er in dieser Zeit einmal nicht die üblichen Rollen-typen, so etwa als Pepe einen "sympathischen, prächtigen, jungen Schriftsteller" (255) (vgl. Abb. S.199), bescheinigt ihm die Kritik, dass es "ihm selbst eine Erquickung gewesen sein musste, einmal etwas anderes als seine Spezialität, die säuerlich-preußischen Herren zu spielen; jedenfalls", schreibt Leopold Schönhoff, "erwies er sich als wandlungsfähiger Schauspieler" (256).

Sauers eigentlicher "künstlerischer Geburtstag" am Lessing-theater, wie Blumenthal sagt, war der 7. Januar 1893, als er in der Gestalt des Regierungsrats Doktor von Keller in Su-dermanns "Heimat" ein Charakterbild seltener Vollendung schuf. "Jede Linie war wie in Stein geätzt. Jeder Zug schrieb sich ins Gedächtnis" (257). Meisterhaft spielte Sauer den zum "Mucker gewordenen Lebemann und streberischen Regierungsrath"

(258), der alle "verächtlichen Seelenregungen" in sich vereinigt; sinnlich, feige und selbstsüchtig in seinem Inneren angelegt, vermochte Sauer ihn durch ein "vornehmes Aeussere, ein chevalereskes Benehmen" so echt und doch nicht unendlich darzustellen, dass er immer dann zur rechten Zeit "hilfreich einsprang, wenn die Gestalt völlig in den Abgrund der Niedrigkeit zu versinken drohte" (259). Für Sauer stand von vornherein die Zeichnung eines komplexen Charakters fest, ein Ganzes, das nicht die menschliche Komponente entbehren sollte. So verzichtete er in dieser "dankbaren" Episodenrolle auf billige Effekte, obwohl sie ihm gleichsam beide Hände entgegenstreckten.

Sein Regierungsrat war ein sehr interessanter Typus "offizieller norddeutscher Konvention und Korrektheit" (260). Er brachte ihm einen sensationellen und nachhaltigen Erfolg (261).

Über die Darstellung des Dr. Hans Möller (F. v. Zobeltitz "Ohne Geläut") lesen wir: "Herr Sauer pflegt schwankende Naturen, die Feigheit zur Unsittlichkeit führt, besonders wirksam zu gestalten; er stellt sie in ihrer Niedrigkeit und in ihrer bestechenden äusseren Liebenswürdigkeit gleichmäßig gut dar" (262).

Die Betrachtung einzelner, hervorragender Leistungen anhand von Kritiken aus den letzten Jahren am Lessingtheater sollen zugleich mit seinen in Umrissen wiedergegebenen schauspielerischen Ausdrucksmöglichkeiten für diese Zeit die Anerkennung und Wertschätzung der Sauerschen Schauspieler-Persönlichkeit widerspiegeln.

Am 3. Februar 1895 gibt Sauer den jungen Emil Faßbender (H. Olden "Thielemanns"), einen Lebejüngling, der, aus gutem Hause stammend, mit den Fehlern einer schlechten Erziehung und sehr oberflächlichen Bildung behaftet ist. "Oscar Sauer hatte den besten Abend, seitdem er hier mimt" (263). "Eine

ähnliche großartige Leistung wie diejenige, welche uns Herr Sauer als verbummelter, nichtsthuerischer und dabei doch gutmüthiger Kommerzienrathssohn bot, haben wir bisher noch nicht gesehen. Sowohl die Sorglosigkeit des reichen jungen Viveurs, wie das gesellschaftliche Sichgehenlassen und das Sichhinwegsetzen über Alles was mit dem Ernst des Lebens zusammenhängt, ferner die Unbeständigkeit des trotz seiner fünfundzwanzig Jahre unreifen Großstädtlers, die lebemännische Verschlagenheit, gepaart mit einer hübschen Portion Borniertheit und täppischen Gutmüthigkeit, all dies brachte - vereint mit dem entsprechenden äußeren Menschen - Herr Sauer so meisterhaft zur Geltung, daß man nicht im Theater zu sein, sondern alles mitzuerleben glaubte" (264). Er hielt seine Rolle auch dann noch in der Natürlichkeitssphäre, wenn die Karikatur hereinzubrechen drohte, und war "...schnoddrig und doch liebenswürdig, blasiert und doch jugendfrisch, frech und doch herzlich; eine Leistung ersten Ranges" (265), sagt Paul Schlenther.

In dem das Hausfreundproblem behandelnden Eifersuchtsdrama "Drei" von Max Dreyer bewundert Heinrich Hart den Dr. Karl Genzmer "...als geniale Leistung Oscar Sauers; man kann die Phantasiegestalt eines Dichters nicht vollkommener in Fleisch und Blut umsetzen; der Künstler hatte sich in die Rolle hineinempfunden, als gebe er sein Leben" (266). Zu dieser "interessanten Charakterstudie voll psychologischer Wahrheit" (267), die eine "durchdachte Leistung" war (268), äussert sich Schlenther: "Wo es dem Dichter am meisten mangelt, in der Heraushebung von Individualitäten, da liegt eine um so reizvollere Aufgabe für die Darsteller, die den weißen Marmor der Dichtung mit ihren eigenen Persönlichkeiten färben dürfen ... das haben die Herren Sauer und Schönfeld (269) getan. Herr Sauer aber hat noch mehr getan. Er schuf, in Gang, Geberde, Stimmung der Grenze des Psychopathischen nichtachtend, eine matte Seele und einen müden Geist. Der Verfasser hatte diese Gestalt ausgerechnet, der Schauspieler stellte sie in

unseren Horizont. Gestalt, Geist, Seele ... - o wie weit, wie weit" (270).

Mit dem Notar André Duclos (Hennequin u. de Najac "Cherchez la femme") am 17. August 1895 "schloß diesmal den Vogel Herr Sauer ab, der von einer verblüffenden Vielseitigkeit ist", sagt Benno Jacobson. "Er spielte einen liebebeflissenen Rechtsbeflissenen mit einer so wunderbar echten Blasirtheit und mit so salopper Eleganz, daß man ein ganz modernes pariser Früchtchen vor sich zu haben glaubte" (271). In der Aussage über das schon zu sehr bemerkenswerter Meisterschaft gediehene schauspielerische Können noch aufschlußreicher ist, wenn Paul Linsemann urteilt: "Aber die feinste schauspielerische Leistung des Abends bot Herr Oscar Sauer, ein Künstler, der noch lange nicht genug nach Verdienst gewürdigt wird. Herr Sauer ist ein äußerst vielseitiger Schauspieler, dessen künstlerisches Individuell weite Grenzen hat. Er kann um vieles mehr als manche seiner Kollegen, über die man ein Lärmen macht. Neulich, in dem Drama 'Drei', gab den jungen Gelehrten, der in quälender Grübeleien sein Glück begräbt - gestern verkörperte er ein Stutzerlein in köstlicher Oberflächlichkeit und Schnoddrigkeit. Damals hatte sein Gehaben etwas Spießhafteres, gestern schien er aus einem Buntdruck des Modejournals herabgestiegen zu sein. Man sollte diesem talentvollen Manne mehr Aufmerksamkeit entgegenbringen" (272)!

Man kann aus diesen Sätzen leicht heraushören, dass die Sauer am Lessingtheater zufallenden Aufgaben längst nicht seine künstlerische Gestaltungskraft erschöpften. Ein Jahr später fand er dann endlich den Boden, auf dem seine reichsten Rollenschöpfungen in ihrer umfassenden echten Menschlichkeit gedeihen konnten, als ihn Otto Brahm an das Deutsche Theater verpflichtete. Damit war der für Sauer entscheidendste Mann zur Förderung seiner schauspielerischen Individualität gefunden.

Verfolgen wir aber noch einige Rollen, die in der Presse

Widerhall fanden, um ein möglichst vollständiges Bild über Sauers schauspielerischen Entwicklungsstand zu gewinnen.

"Es ist bei wenig Tiefe viel Geist in dem Stück" ("Untreu" von R.Bracco), schreibt Schlenther, "und es von Fräulein Dumont (273) und Herrn Sauer (Gino Riccardi) - der ihn ganz 'im Stile der Decadents' (274) zeichnete und von 'feinster Komik' (275) war - gespielt zu sehen, ist ein seltenes Vergnügen ... Herr Sauer bietet immer neue Überraschungen: wir kennen wenig Schauspieler, die in heiklen Charakteren so liebenswürdig unliebenswürdig sein können" (276).

Als Leopold von Mittersteig (Schönthal/Koppel-Ellfeld "Comtesse Guckerl") wirkte "menschlich allein Herr Sauer als zaghaft Liebender. Er hatte - das Stück spielt in Karlsbad im Jahre 1818 - den Menuettschritt der Zeit" (277). Erstaunlich viel "Glanz, Charme und Anmut" liege in der Darstellung, sagt Rudolf Elcho; Sauers Darstellungsgabe besitze eine "erstaunliche Spannweite" und "so überzeugend wie er den kaltherzigen Streber zu spielen vermag, so vollendet gab ... er den naiven, treuherzigen und von schmachtendem Liebesgefühl beseelten Naturburschen" (278).

Ernst von Wildenbruchs am 22. Februar 1896 aufgeführtes Schauspiel "Jungfer Immergrün", das nach Schlenther "Iffländerei, hundert Jahre nach Iffland" (279) ist, vermittelt uns einen sehr wichtigen, wenn auch nur flüchtigen Einblick in die von Sauer überwältigend veranschaulichten, vom Leid und von schweren Schicksalsschlägen gezeichneten Menschen. Es ist hier die ergreifende Szene, in der "Jungfer Immergrün", dargestellt von Hedwig Niemann-Raabe (280), ihren Bräutigam, den Theologen Gottfried Linsenbart, dessen Rückkehr sie in zwanzig langen Jahren geduldig und gottergeben erharret hat, als bleichen, durch Unglück verschüchterten, von außen und von innen abgenutzten Lebenspilger wiederfindet. "Hier hörte das Empfindsame auf", schreibt Benno Jacobson,

"und das wahre Empfinden begann ... Sauers Erscheinung als heimkehrender müder Gottesmann war frappierend; sein Gesicht erzählte eine ganze Leidensgeschichte" (281), und der "jähle Übergang zur höchsten Freude machte einen erschütternden Eindruck" (282). Diese von der Kritik geschilderte Wahrnehmung verdeutlicht den ans Tragische grenzenden Ausdruck bei der Gestaltung dieser Rolle durch Sauer, vergleichbar vielleicht dem seines späteren Gregers Werle (vgl. Abb. S.205). Und es ist überdies den Berichten zu entnehmen, dass die Wirkung durch akzentuierte Momente stummen Spiels besonders betont wurde. Damit wird schon ein wesentliches Ausdrucksmittel naturalistischer Schauspielkunst erkennbar, das zu verfolgen uns die Zeit Oscar Sauers unter Otto Brahms Spielleitung genügend Anhaltspunkte bietet.

Dass Sauer, aus einer reichen künstlerischen und menschlichen Substanz schöpfend, manch schwache literarische Vorlage zu einer lebensvollen Darstellung verhalf, ist mehrfach gesagt worden. Wie entscheidend das oft für die Aufnahme eines Stückes war, geht aus einer Kritik über das Lustspiel Bruno Köhlers "Aus Berlin W ..." hervor: "Herrn Oscar Sauer war die so sehr schwierige Rolle des Technikers Robert Düren beschieden. Wie es nicht anders zu erwarten war, führte der Künstler seine so heikle Rolle von A bis Z mit Anstand und Würde durch. Wir brauchen hier absichtlich die Worte 'Anstand' und 'Würde', weil ohne dieselben der Düren unfehlbar der Lächerlichkeit anheimgefallen, und weil dies möglicherweise die Veranlassung zum völligen Ablehnen des Stückes gegeben haben würde" (283).

In Sauers Jahre am Lessingtheater fällt ein folgenschweres Ereignis, das von nun an seine Schatten immer sichtbarer auf sein Leben wirft. "Denn als er endlich, ein Mann von sechs- unddreißig Jahren, in Berlin, seiner Vaterstadt, zur Geltung zu gelangen begann, da - da blieb ihm plötzlich auf der Bühne des Lessing-Theaters die Stimme weg. Ratlosigkeit rings-

um", berichtet Siegfried Jacobsohn in seinem Aufsatz "Hiob Sauer". "Zufällig traf am nächsten Tage Oscar Blumenthal in Breslau den Dermatologen Neißer, schilderte ihm den Vorgang und hörte entsetzt die lakonische Antwort: 'Das erste Signal der Tabes.' Ärmster Sauer" (284).

Symptomatisch sind die Kritiken dieser Krise, unter deren Einfluss er den Minister Lord Clivebrooke in Henry Arthur Jones Schauspiel "Die Sittenrichter" spielte. "Herr Sauer war unter den Darstellern gewissermaßen hors de concours, da eine 'stimmliche Indisposition', auf die man beim Betreten des Zuschauerraums durch gelbe Zettel schonend vorbereitet wurde, ihn vielfach nöthigte, Spiel und Ausdruck der einfachen Verständlichkeit zu Liebe zurücktreten zu lassen. Für das, was er gleichwohl unter so schwierigen Umständen leistete, gebührt ihm warme Anerkennung" (285). Eine andere Stimme bemerkt, dass er "den ganzen Abend über auf Stelzen ging" (286). Albert Traeger schreibt: "Oscar Sauer mußte durch ein ausgegebenes 'Bulletin' wegen einer heftigen Indisposition um Nachsicht bitten lassen. Sie behinderte ihn nur im Reden, die Darstellung des Lords, der ein liberaler Staatsmann und Gentleman zugleich, war mustergiltig und gehörte zu den besten Leistungen des so fein charakterisirenden Künstlers" (287).

Sauer muss sich danach einer eingehenden Spezialbehandlung unterzogen haben, denn ausser der "mit erfreulichster Naturwahrheit" gespielten "ganz kleinen Episode" (288) des Oberlehrers Dr. Kosinsky am 6. Oktober 1894 in der Sudermannschen Komödie "Die Schmetterlingsschlacht" ist er erst wieder am 19. Januar 1895 im Lustspiel "Die wilde Jagd" von Ludwig Fulda in einer neuen Rolle eingesetzt worden. Anhaltspunkt für eine mit längerem Pausieren verbundene Kur ist die Äusserung eines Kritikers in der Rezension zur "Wilden Jagd", dass "Herr Sauer jetzt von seinem Halsleiden erfreulicher Weise völlig wiederhergestellt zu sein scheint" (289).

Da es sich aber um das Spätstadium dieser Krankheit handelte und die Symptome intervallartig mit zunehmenden Jahren immer häufiger auftreten, entfiel die Voraussetzung einer Heilung.

Im Rückblick auf Oscar Sauers sechsjährige künstlerische Wirksamkeit am Lessingtheater lässt sich feststellen: Durch die Berufung an Oscar Blumenthals Lessingtheater erhielt er endlich den Boden zur Entwicklung seiner ureigenen Sonderheit, die zwar 1896, dem Jahre seiner Übersiedlung an Otto Brahms Deutsches Theater, noch nicht in ihrer vollkommenen Ursprünglichkeit ausgebildet, aber doch in wichtigen Zügen schon deutlich erkennbar ist.

Es waren freilich vor allem leichte Lustspiele Blumenthalscher Prägung und die damals aktuellen Sudermannschen Salon-dramen, in denen er Berlin durch seine immer mehr reifende Darstellungskunst auf sich aufmerksam machte. Man schätzte ihn als eleganten und vornehmen Plauderer, als klugen Spötter, als berechnenden Intriganten und als schneidigen und bisweilen auch brutalen Vertreter der gesellschaftlichen Aristokratie, der sicheren Korrektheit, die Sauer mit der "Lauge seiner norddeutschen Charakteristik sehr scharf herausbeizte" (290). Der Ausdruck derber Sinnlichkeit unüberlegter, leidenschaftlicher Naturen lag ihm weniger. Er war eine Art geistiger Bonvivant. Die wachsende Fähigkeit, mit bemerkenswerter Feinheit schwächlichen und lächerlichen Seiten eines Charakters wahre Empfindung und echte Vornehmheit zu verleihen, bezog das sich vertiefende menschliche Motiv in seinen Darstellungen.

Wenn die Kritik so wenig über seine Darstellungsmittel aus-sagt, so liegt es wohl daran, dass Sauer ein Schauspieler war, der mit vollendeter Natürlichkeit und Freiheit der Gebärde eine sehr intelligente Sicherheit und Energie der Betonungen verband; Wesensmerkmale seiner schauspielerischen Individualität zwar, die man aber eben, weil sie so natürlich waren

und sich mit seinem künstlerischen Individuell deckten, als gegeben, wenn nicht sogar als Voraussetzung der reichen künstlerischen Aussagekraft Sauers überhaupt ansah.

Aber auch diese Zeit blieb nur Vorbereitung. Denn die ihm am Lessingtheater gestellten Aufgaben waren nicht seine höchste künstlerische Bestimmung. Erst der Eintritt in Otto Brahms Künstlergemeinschaft führte ihn seinem eigensten Beruf, seiner höchsten Sendung zu.

2. Deutsches Theater (1896 - 1904)

Im Deutschen Theater, auf dessen Spielplan die Klassiker mit jeder Spielzeit mehr abnahmen, und der modernen Literatur von der ersten Spielzeit an, belegt durch die stetig wachsenden Aufführungsziffern, die eigentliche Bedeutung zukam (291), wie es Otto Brahms Ziel eines literarischen Zeittheaters entsprach, führte sich Oscar Sauer, "der Bonvivant par excellence" (292) aus seinen Jahren am Lessingtheater, am 5. September 1896 mit dem "gut charakterisirten" (293) Casca in Shakespeares Trauerspiel "Julius Caesar" "ganz besonders anerkennenswerth" ein. "Es wird wenige Lustspieldarsteller geben, die sich so stilgerecht in einem Fache zurecht finden, das ihnen lange Jahre fernlag" (294), sagt Josef Grünstein.

Es wird an dieser Stelle wieder einmal deutlich, dass Sauer, der in den 16 Jahren seiner Provinzzeit gelernt hatte, versgebundene klassische Dramatik zu sprechen, die Befähigung besaß, klassische Rollen durchaus angemessen zu spielen. Deshalb waren 1896 noch am Deutschen Theater Josef Kainz, Agnes Sorma und Hermann Müller die dominierenden Kräfte in der Darstellung klassischer Werke, deren Pflege freilich schon weit in den Hintergrund getreten war und mit dem Ausscheiden von Agnes Sorma (nach der vierten Spielzeit) und Josef Kainz

(nach der fünften Spielzeit) nahezu gänzlich erlosch. Es hat von da an bei Brahm keine Klassiker-Inszenierung mehr gegeben, weil dem modernen naturalistischen Darstellungsstil, dessen spezifischste Vertreter schon zu der Zeit Rudolf Rittner, Else Lehmann und Emanuel Reicher (295) waren, nicht mehr die Voraussetzung zu eigen war, Verse sprechen zu können, und zum viel wichtigeren Teil, es ja Brahm einzig und allein darauf ankam, ein in sich geschlossenes Ensemble zu schaffen, das mit vollendeter Natürlichkeit und Wahrhaftigkeit in der Darstellung eine erschöpfende Interpretation der Werke von Gerhart Hauptmann und Henrik Ibsen ermöglichte, die den Kernpunkt seines literarischen Programms bildeten.

Um diesen Vorsatz zu verwirklichen, musste Brahm Konzessionen in der Spielplangestaltung machen, indem er nur auf den Theatereffekt gebaute Stücke von Hermann Sudermann, Ludwig Fulda und Max Dreyer aufführte, die, trotz ihres geringen literarischen Wertes, einen sehr beträchtlichen Publikums- und Kassenerfolg bedeuteten. Denn wirtschaftliche Gesichtspunkte sind nun einmal auch für den Fortbestand eines Theaters eminent wichtig, das die hohen Perspektiven eines künstlerisch und literarisch bedeutenden Spielplans anstrebt. Und so fiel Oscar Sauer, nach eigener Aussage, auch am Deutschen Theater - wie vordem am Lessingtheater - vielfach "die Verkörperung von sogenannten undankbaren Charakterliebhaberrollen" (296) zu, vornehmlich in den Stücken moderner Autoren, die sich im Spielplan um Hauptmann und Ibsen arrangierten.

Die wichtigste Aufgabe für Brahms Theaterarbeit bestand in der Heranbildung und Vollendung der modernen Darstellungskunst im Ensemblespiel; denn nur so konnte er eine umfassende Wirkung der Dichtung ermöglichen. Der Dichtung hatte die einzelne Schauspielerpersönlichkeit zu dienen. Dabei aber hat Brahm stets die künstlerische Individualität seiner Darsteller bei der Rollenbesetzung berücksichtigt und ihnen die Freiheit zur persönlichen Entfaltung gewährt.

Der von Brahm und seinem Ensemble erarbeitete exakte und wesensdurchdringende Darstellungsstil der Wahrhaftigkeit liess genügend Spielraum, um realistische Prosawerke von Autoren wie Arthur Schnitzler, Georg Hirschfeld und Max Halbe aufzuführen. Der profilierteste unter ihnen war Arthur Schnitzler, der nach Gerhart Hauptmann und Henrik Ibsen der meistgespielte Autor bei Brahm geworden ist. Seine Dichtungen zeigen "weder Humor noch das Gefühl für das Tragische; seine Lebensstimmung ist Traurigkeit, selbst da noch, wo der dunkle Hintergrund mit einem leisen Hoffnungsschimmer übermalt ist" (297), wie Oskar Seidlin im Vorwort zum "Briefwechsel Arthur Schnitzler - Otto Brahm" sagt. Die von Schnitzler gestaltete Wirklichkeit sei viel göltiger als das, was man landläufig "Wirklichkeit" nenne, "ein Lebensgefühl, weder überholt noch überwunden: eine Welt unter dem dunklen Schatten der letzten Stunde, menschliches Dasein, bedroht und durchtränkt von Furcht und Trauer, ein Geschlecht, so gründlich 'befreit' und emanzipiert, daß keine Bindung ihm mehr Halt geben kann, eine Menschheit, über der 'kein Gott mehr wacht' " (298).

Im Schnitzler - Brahm Briefwechsel findet sich mancher Hinweis auf Oscar Sauer. Die häufigsten Erwähnungen beziehen sich allerdings auf seine Krankheit, die ihn mehrfach hinderte, ihm zugedachte Rollen spielen zu können, und Umbesetzungen erforderte, so dass man hiernach und auf Grund der von Jahr zu Jahr abnehmenden neuen Rollen (vgl. Rollenverzeichnis S.192-197) den körperlichen Verfall Sauers kontinuierlich ablesen kann.

Zugleich erfahren wir, dass Schnitzler 1896 Oscar Sauer noch "nicht gut genug" (299) kannte, als ihm Brahm Sauer für den Karinski im "Freiwild" vorschlug. Schnitzler bestand auf Kainz, Brahm blieb beharrlich und schrieb an Schnitzler: "Er (Sauer) ist ... für Berlin ein allererster Schauspieler, das wird Ihnen jeder, der unsere Verhältnisse kennt, bestätigen:

daß Sie, lieber Herr Doktor, ihn nicht kennen, tut mir leid, denn es hindert Sie natürlich an objektivem Vergleichen von Sauer und Kainz" (300). Am 3. November 1896 war die Premiere vom "Freiwild", Sauer als Karinski "übertraf sich selbst" (301) und spielte "voller Temperament und wahr genug im Wesen, obwohl norddeutsch in der Sprache" (302). Dabei hatte Sauer Brahm vorher versichert, er könne "sehr gut österreichisch" (303). Die Sprache aber war der einzige Abstrich, den die Kritik an der Darstellung machte.

Sauer hat seine Bühnengestalten nie schematisiert, er hat sie vermenschlicht und in variierenden Abstufungen gemischte Charaktere gegeben. So vermochte er Sympathie zu erwecken für den brüskten, duellfordernden Karinski, und darum sind ihm "oft genug die gefährlichsten Rollen - wie Sauer in seinem Brief bestätigt (vgl. S. 229) - anvertraut worden: wiederholt hat er siegreich in der Bresche gestanden und einen anscheinend verlorenen Posten erfolgreich verteidigt", sagt Philipp Stein, "wo andere unterlegen wären, und hat dadurch Szenen gerettet, von denen man ein Scheitern des Stückes befürchten mußte" (304).

Schnitzler hat Sauer, den er in der Folgezeit des öfteren spielen sah, sehr bald als Schauspieler wie als Mensch hoch zu schätzen gelernt und anerkannt. Zwei Jahre später, in Schnitzlers "Vermächtnis" 1898, spielte Sauer auf Schnitzlers ausdrücklichen Wunsch den Dr. Ferdinand Schmidt. Brahm hatte vorher eine Umbesetzung (Dr. Schmidt-Nissen) vorgeschlagen: "Die Wirkung dieser Rolle bedarf einer vorsichtigen Abwägung. Herrn Sauers Spielweise und Erscheinung würde ihr etwas Feines, Bedächtiges, Aristokratisches geben, was einerseits mit ihrem eigentlichen Wesen nicht übereinstimmen, andererseits auch das Unangenehme des Eindrucks nur verschärfen würde. Es würde als vorbedachte Bosheit erscheinen, was nur engherzige Gefühlsroheit sein soll" (305). Doch Brahm täuschte sich; denn Sauer meisterte seine Aufgabe, indem er den

verknöcherten Hausarzt, der, stark von "Doktrinen angeblasen" (306), mit zunehmendem Mißtrauen und schleichender Eifersucht einen ebenfalls hinzugezogenen Gelegenheitsarzt beargwöhnt, in "festen und sicheren Strichen" (307) zeichnete und mit seiner "gewiegten Kunst" zu einem "lebendigen Menschen" (308) machte.

Mit der ersten neuen Rolle im Jahre 1897, dem Gregers Werle in Ibsens Schauspiel "Die Wildente", beginnt die Epoche Sauer als Ibsenspieler. Der Begriff des grossen Menschendarstellers Oscar Sauer ist untrennbar verbunden mit dem Werk Henrik Ibsens, dessen unvergleichliche Ideenfülle die Charaktere in seinen Dramen an den Wurzeln ihrer Wesenheit unmittelbar erfaßt und mit realistischer Meisterschaft gestaltet. "Ich schreibe keine Rollen, ich schildere Menschen" (309), sagt Ibsen. Seine Problematik stellte er in die reale Welt des täglichen Lebens, seine Charaktere - frei von jeder Typisierung - sind bis in die letzte Faser von dieser Problematik durchbildet und mit ihr verbunden. "Jetzt kam es auf jedes Wort, jede kleinste Bewegung an, da jedes Wort und jede Bewegung bei der Knappheit und Konzentration des Ibsenschen Dialogs eine entscheidende Bedeutung hatte, mit der das ganze Stück stand oder fiel. Der Schauspieler musste das Stück erleben so gut wie der Zuschauer, hier half ihm nicht Tradition und Routine, sondern nur eingehende Durcharbeitung des ganzen Stücks und seiner Rolle, deren Einmaligkeit ihm nicht erlaubte, sie nach bewährtem Schema oder Vorbild zu verkörpern" (310).

Ibsen stellte nicht geringe Anforderungen an den Intellekt des Schauspielers. Aus Handlungen, nicht aus Worten allein musste der Charakter erkannt werden, und als Ersatz für den Monolog gewann das stumme Spiel grosse Bedeutung, wobei die jeweilige Situation eine wesensbegründete und handlungsfördernde Aussage verlangte. Winterstein äussert: "Den Norweger zu spielen, war zu dieser Zeit jedenfalls das Höchste für den

deutschen Schauspieler, das Ziel und die Erfüllung seiner Kunst. Aber Ibsens Rollen waren nicht leicht zu erfassen, Ibsen war, was Regieanweisungen betrifft, der sparsamste aller Dramatiker. Man musste schon sehr viel Scharfsinn anwenden, sehr in das Stück eingedrungen sein, um die Absicht des Dichters zu erkennen und richtig wiederzugeben. Sehr vielen Schauspielern blieben Ibsensche Rollen im Grund fremd und unverständlich" (311).

Ibsen verlangte eine Menschendarstellung, die imstande war, eine sehr differenzierte und psychologische Durchdringung des Dramas und der darzustellenden Gestalt zu bewältigen.

Mit dem Gregers Werle gelingt Sauer der Schritt in die erste Reihe der Brahm-Schauspieler. Der Gregers Werle, den man zu Sauers bedeutendsten Bühnenschöpfungen zählen muss, ist über drei Neuinszenierungen (1901, 1905, 1909) der "Wildente" im Laufe der folgenden Direktionsjahre Otto Brahms zu einer immer mehr vertieften und nahezu vollendeten schauspielerischen Interpretation gekommen. Die Gregers Werle-Darstellungen in den Neuinszenierungen der Jahre 1901, 1905 und 1909 wollen wir anhand des Kritikenmaterials als Komplexion dieser Sauer-Darstellung erst im Jahre 1901 betrachten. Eine wertvolle Ergänzung bieten in diesem Zusammenhang die Kritiken über die "Wildente" der Gastspiele des Deutschen Theaters in Wien und Budapest. Diese Gastspiele erfolgten mit Unterbrechungen von 1900 - 1912.

"Als am 7. Januar 1897 das Werk im 'Deutschen Theater' aufgeführt wurde, wuchs es weit über die bisher gekannte Bedeutung hinaus. Es war dies das Verdienst Oscar Sauers, der den Gregers Werle spielte", schreibt Philipp Stein. "Damit ward Gregers Werle, wie es Ibsen gewollt hat, wie man es bisher aber nicht empfunden hatte, die Hauptperson der Dichtung. Ich habe selten so aufklärende, erhellende Anregungen über die Lektüre hinaus durch die Darstellung erhalten, wie hier.

Es steckten Hamlet-Elemente in diesem Gregers, wie Sauer ihn darstellte. Es war überaus fein, wie er im Gespräch mit Hedwig leise, feine Beziehungen herstellte, Töne anschlug, in denen etwas von der Stimme gemeinsamen Blutes nachzitterte, wie er, der mit frühen Greisesfalten um Stirn und Auge dahergeht, mit sorgendurchfurchten, verzehrten Zügen, erfüllt ist von dem hohen Gedanken der idealen Forderung und wie nun, wenn der Glaube an seine Ideale wieder sieghaft ward, er mit glücklich leuchtenden, guten Kinderaugen in all die Trübheit der Welt blickt" (312).

Die Kritik würdigt einhellig die ausgezeichnete Leistung Sauers. Gregers Werle war eine "glaubhafte Gestalt geworden - verständlicher als ehemals" (313) und ist erst durch Sauer "in der That zu voller Geltung" (314) gebracht worden. Er wusste "Töne bitterer Empfindung anzuschlagen von solcher Kraft und Wehmuth, daß man manchmal in dem Wahrheitseiferer Gregers einen jener Shakespear'schen Narren zu hören glaubte, die mit Trauer im Herzen ihre herben Wahrheiten sagen" (315).

Die Gesamtauführung unter der Regie von Emil Lessing (316) war "überaus sorgfältig vorbereitet" (317). Die Besetzung lautete: Werle, Großkaufmann - Nissen, Gregers Werle - Sauer, der alte Ekdal - Fischer, Hjalmar Ekdal - Reicher, Gina - Lehmann, Hedwig - Eberty, Frau Sörby - Sandow, Relling - Rittner.

In seiner ersten Spielzeit am Deutschen Theater spielte Sauer zweimal Hauptmann, dessen Entwicklung und Förderung Brahm ganz besonders am Herzen lag. Brahm war ja der eigentliche Entdecker Hauptmanns; seit der Aufführung des dramatischen Erstlingswerkes Hauptmanns "Vor Sonnenaufgang" in der "Freien Bühne" 1889 hat Brahm die eigentliche Bedeutung Hauptmanns erkannt und fortan jedes Drama zur Aufführung gebracht. In Hauptmann hatte Brahm den literarischen Mitstreiter für das Ziel einer neuen "Wirklichkeitskunst" gefunden. Hauptmanns dramatische Werke waren ganz nach dem "gesetzlichen Zusammen-

hang" der Wirklichkeit, "der 'Lebenswahrheit' im Sinne dieser Zeit" (318), gestaltet. "Darstellung des Lebens, nicht menschlich - absichtsvolle Deutung nach ethischen oder moralischen Maßstäben" (319), war das Anliegen dieser Dichtung.

Die erste Hauptmann-Rolle in Sauers Bühnenlaufbahn war der Amtsvorsteher Berger in "Hanneles Himmelfahrt" am 19. September 1896, und gleich die zweite der Johannes Vockerat in den "Einsamen Menschen" am 30. März 1897. Die Figur des Johannes Vockerat ist kennzeichnend für Hauptmanns Auffassung von der Wirklichkeit; denn "alles Leben in Hauptmanns Stücken ist ein Erleiden, alle Menschen werden erst frei, indem sie untergehen. Die Schwärze des Milieus ist um sie nur so schwer gesammelt, damit ihr Seelenlicht, diese Flamme außerirdischer Geburt, desto heller erstrahlt" (320).

Obwohl Hauptmann im Johannes Vockerat eher den Tatmenschen als den Leidenden betonen wollte, ist Johannes mehr eine passive Natur, ein gebildeter Gelehrter, der, voll philosophischer Tiefe, zwar mit einer revolutionierenden wissenschaftlichen Arbeit "die Perücken wackeln" machen will, dessen ganzes Handeln aber sonst brüchig und inkonsequent ist. So gab Sauer "aus einer Fülle klar und doch in diskretester Art dargelegter, einander widerstrebender Einzelzüge ein geschlossenes Charakterbild und zugleich, wie es der Dichter gethan ein Zeitbild. Denn Johannes ist, so einsam er sich fühlt, doch nicht ein einzelner - er ist ein bestimmter Typus von eigener Individualität. Das - sagt Philipp Stein - hat Sauer dem Dichter kongenial nachgeschaffen und dabei auch die kleinen psychologischen Momente nicht außer acht gelassen - er giebt da einzelne Feinheiten wie kein Darsteller dieser Rolle vor ihm" (321).

Die zunehmende Anerkennung der Schauspielkunst Oscar Sauers tritt von Rolle zu Rolle mehr in unser Blickfeld: "Es ist eine Freude zu beobachten, wie dieser Künstler an den größte-

ren Aufgaben, die das Repertoire des 'Deutschen Theater' ihm zuweist, seine Darstellungskraft wachsen fühlt" (322).

Dass Sauer mit seiner Anlage des Johannes Vockerat dem Ausdruck einer Zeiterscheinung entsprach, bestätigt die "Neue Preußische Zeitung": "Das war ganz der neurasthenische Welt-schmerzler neuesten Schlages, der schwachmüthige, unselbständige moderne Literat, der von allen Frauen des Stückes ... an Energie und Vernunft weit übertroffen wird und dessen einseitig entwickelter Verstand ihn hilflos macht wie ein Kind" (323).

Um ein bewertendes Wort über die zeitgenössischen Berichte und Urteile vorwegzunehmen, lässt sich gerade anhand der folgenden Kritiken feststellen, wie subjektiv - impressio-nistisch die Rezensionen im Inhalt und in der Form gefärbt waren. Da der schauspielerischen Persönlichkeit die ganze Aussageintensität entströmte und die schauspielerischen Mittel, für deren Ausdruck man innigste Wahrheit, ruhige Gebärde, vollendete Natürlichkeit und echtes Empfinden (324) voraussetzte, von grenzenloser Schlichtheit sein mussten, erkennt man die überwiegende Tendenz in der Kritik, eine Impression von der schauspielerischen Schöpfung wiederzugeben, ohne ihre künstlerische Form und die Mittel einer Betrachtung zu unterziehen. Dieses Wesensmerkmal der Theaterkritik durchzieht ausschliesslich Oscar Sauers Schaffenszeit in Berlin bis 1914, dem Jahre seines Rücktritts von der Bühne. Nun wurde Sauer auch von Jahr zu Jahr mehr, bedingt nicht zuletzt durch die fortschreitende Krankheit, der überzeugendste Beweis für eine fast körperlose Schauspielkunst.

Victor Barnowsky antwortet auf die Frage: was ist das Einzige an ihm (Sauer)? - mit wenigen Sätzen, die das Wesen Sauerscher Schauspielkunst umreißen: "Die unmittelbare Sprache seiner Seele, die kaum des Körpers zu bedürfen - die visionäre Macht seiner Figuren, die aus einem inneren Licht zu fließen scheint. Er wirkt so rein aus Geist und Gefühl, daß man nicht feststellen kann, mit welchen Mitteln, und ob er

überhaupt mit Mitteln arbeitet. Der Geist seines Auges, die Seele seiner Stimme, die Transparenz seiner Persönlichkeit - es hat wohl kaum einen Darsteller gegeben, der die Materie so überwunden hat ...". (325).

Nach Paul Schlenther war Sauer als Johannes Vockerat von vielseitigster Charakteristik: "... er war etwas deutscher Jüngling, etwas Stubenhocker, etwas verwöhnter Lummel, etwas guter Kerl, etwas Quälgeist, im Egoismus naiv, in seinem Denken voller Schwärmerei ..." (326). Einzelne schauspielerische Verhaltensweisen vermitteln die Impression des Kritikers. Ähnlich verfährt Philipp Stein, der abgerundeter formuliert: "... er (Sauer) zeigt den bohrenden Grübler, den in weicher Melancholie träumenden, den kindlich-guten und doch stets reizbaren Mann, der stolz auf den Erfolg seiner wissenschaftlichen Arbeit hofft, die die Perücken wackeln machen soll, und alle Schaffensfreude verliert, wenn jemand an dem Wert der Arbeit zweifelt. Der sich stark dünkt und selbständig und doch ein Wesen braucht, das ihn bewundert und mit ihm fühlt. Sauer giebt alle diese Einzelzüge zu einem großen Seelenbilde vereint: naiv und philosophierend, egoistisch und teilnehmend, schwärmerisch und dann wieder selbstquälerisch, herzlich und gütig mit der verängsteten Frau, dann wieder haltlos sich neigend zu der lockenden Freundin. In der Schlußscene giebt Sauer psychologisch Meisterliches - in seiner Darstellung war der Todesentschluß, das Nachgeben an den Todesgedanken überzeugend" (327).

Den überwiegend positiven Urteilen stehen verschiedentlich auch einschränkende Stimmen gegenüber. Georg Hirschfeld wie auch Otto Brahm geben sich zurückhaltend bis ablehnend. Brahm schreibt an Hirschfeld: "... Mit den 'Einsamen Menschen' magst Du wohl recht haben; der Johannes auch meines Herzens ist der Sauer nicht" (328). Und fünf Jahre später, als Sauer beim Gastspiel des Deutschen Theaters in Wien 1902 den Johannes Vockerat spielte, berichtet Max Burckhard, dass der Johannes

den Wienerern sehr gefallen habe. "Freilich", sagt er kritisch, "lassen sich ernste Bedenken gegen seine Auffassung und Durchführung der Rolle kaum unterdrücken. Man kann über die Intentionen des Dichters verschiedener Meinung sein". Nach einem Vergleich zum Hjalmar in der "Wildente", dessen "Erfindung" Burckhard gleichsetzt mit der "wissenschaftlichen Arbeit" des Johannes, wird Sauer vorgeworfen, er habe den Johannes "möglichst sympathisch" gestaltet und damit den "ausdrücklichen Vorschriften des Dichters" zuwidergehandelt. Denn "in den ersten Akten stattete Herr Sauer den Johannes, entgegen allem, was der Dichter und die handelnden Personen von ihm sagen, mit einer phlegmatischen Geduld und friedfertigen Ruhe aus, daß er uns wirklich als das arme Opfer einer schrecklichen Familie erschien, und Käthe neben ihm ein unerträgliches Weib, Maler Braun aber ein boshafter Stänkerer war" (329). Freilich sei es ihm so gelungen, später wirkungsvolle Steigerung zu finden.

Auch beim Gastspiel in Budapest im Juni 1902, das sich dem Wiener anschloss, ist die Kritik nicht restlos mit Sauers Darstellung einverstanden, die, obgleich "im Ganzen vortrefflich, den Johannes nicht überall gleich glaubwürdig zu machen wußte". Man meint aber den Grund dafür weniger bei der Darstellung als in der Gestalt selbst zu finden, deren "geistige Superiorität man ja auf Treu und Glauben hinnehmen" (330) müsse.

Die Wahrheit mag in der Mitte liegen. Die vom ersten bis zum fünften Akt fast durchlaufend anhaltende nervöse Unruhe des Johannes, von Hauptmann vorgeschrieben, und die ganze literarisch-errechnete Konzeption dieser Figur erschweren eine erschöpfende und zugleich glaubhafte Darstellung ungemein. Sauer mag diese Unruhe zu sehr gemässigt haben, gegen den Willen des Dichters zwar, aber um eine Steigerung in den letzten beiden Akten zu erreichen. Die so erzielte Wirkung wird ihm von Burckhard zugestanden. Das Wesen dieser kompli-

zierten Figur des Johannes scheint Sauer aber doch im Ganzen nicht falsch gezeichnet zu haben, wie die Budapester Kritik bestätigt.

Mit der "grandiosen Schöpfung" als Karl Moretti in dem Schauspiel "Die Unehrlichen" von Rovetta am 27. April 1897 stellte sich Sauer in die "allererste Reihe der modernen Schauspieler" (331). Das Stück beruht auf einem damals mehrfach behandelten Thema: Karl Moretti, ein Beamter, der sich mit redlicher Mühsal emporgearbeitet und einen auskömmlichen Hausstand geschaffen hat, muss erkennen, dass die sichere Existenz nur durch die Schande seiner Frau Wirklichkeit geworden ist, die sich durch ein Verhältnis finanziellen Gewinn erkaufte und dadurch diesen "unehrlichen Wohlstand" ermöglicht hatte. Die Wandlungen Morettis, die glückliche Stimmung im ersten Akt, das jähe Entsetzen bei der Enthüllung des schamlosen Betrugers seiner Frau und seiner Schmach, das Emporlohen wilder Leidenschaft und das Grauen im letzten Akt wusste er meisterhaft und sehr veranschaulichend zu gestalten. "Morettis Geschick war das seine geworden, er lebte sein Leben, erlitt seine Qual" (332). Erschütternd war das "dumpfe Hinbrüten des Mannes, wie er sich immer mehr hinein spinnt in das Ausmalen seiner Schande "und dann wieder mit "jäh aufloderndem Zorn gegen das unschuldig schuldige Weib wütet" (333), das von Else Lehmann mit "sicherem künstlerischem Instinct" (334) gespielt wurde.

Als eleganter, leichtlebiger Baron von Wedding - einer echten Bonvivant-Rolle - in dem erfolgreichen Lustspieleinakter "Die Schulreiterin" von Emil Pohl am 2. Mai 1897 konnte Sauer wieder einmal sein reiches Können für diesen Rollenbereich beweisen und eine Wirkung erzielen, die dieser Rolle "ehedem nie beschieden war" (335). Die Kritik registriert mit sichtlicher Zustimmung die Berücksichtigung dieses "reizenden, graziösen Musterstückchens" im literarischen Spielplan Brahms und meint: "... wie nett sind doch diese braven Leute, wenn

sie einmal nicht Ibsen'sch kommen" (336). Auch das Publikum bekundete die "fröhlichste Theilnahme bis zum letzten Wort" (337).

Als eine Gipfelleistung der deutschen Komödie, Hauptmanns "Biberpelz", am 28. September 1893 im Deutschen Theater zum ersten Male aufgeführt wurde, ist sie auf wenig Verständnis beim Publikum und bei einem grossen Teil der Berliner Presse gestossen, so dass der Kassierer des Hauses in der Schumannstrasse sarkastisch äusserte: "Der 'Biberpelz' kann mir gestohlen werden" (338)! Der "Biberpelz" war nach sechs Vorstellungen abgesetzt.

Die Gründe für den misslungenen Start dieser unsterblichen Komödie sind in der falschen Darstellung zu suchen, die den Kardinalpunkt des Interesses und der dichterischen Absicht - ein satirisches Zeitbild zu geben, streberhafte, bornierte Dummheit mit den Mitteln der Komödie anzuprangern und damit ein Charakterbild zu schaffen, dessen Wesen besonders deutlich wird in der Art, wie der Amtsvorsteher Wehrhahn den Holz- und Pelzdiebstahl untersucht - völlig verschoben hatte.

Erst der "genialen Darstellung" (339) des Wehrhahn durch Sauer, erstmals am 3. März 1898, seiner "psychologisch diskret entwickelnden Darstellungskunst" (340) ist der grosse Erfolg des "Biberpelz" zu verdanken. Die Komödie wurde zum meistgespielten aller Hauptmann-Stücke. Die Premierenbesetzung lautete: Frau Wolff - Pöllnitz, Julius Wolff - Nissen, Krüger - Fischer, Motes - Müller, Leontine - Schneider, Adelheid - Eberty, Mitteldorf, Amtsdienner - Thielscher, Glasenapp, Amtsschreiber - Biensfeldt, v. Wehrhahn - Sauer.

An dieser Sauer-Darstellung lassen sich die beiden Gegenpole Sauerscher Schauspielkunst und zugleich die Spannweite seiner Gestaltungsfähigkeit überhaupt erkennen, die wesensmässig eine Einheit bilden. Der eine ist die Neuschöpfung

des Gregers Werle in der "Wildente", der andere sein Wehrhahn, dem er das "neue Bühnenleben gegeben und damit die Dichtung selbst erst auf der Bühne lebendig gemacht hat" (341). Es ist dieselbe Kraft, das Wesen eines Menschen, den sein tiefstes Selbstgefühl abseits von der Menge und ihrem Glück stellt, in Blick und Ton zu formen, diese selbe Kraft, die Sauer zu seinen höchsten tragischen Kunstwerken befähigt, dieselbe Kraft ist auch die Quelle seiner höchsten komischen Schöpfung, des Wehrhahn, geworden. Jenes Selbstgefühl, das das tragische Missverhältnis zur Welt schafft, erscheint uns ja in dem Augenblick als ein komisches, wo wir es nicht mehr für berechtigt halten, wo wir finden, dass es auf einem Irrtum, einer falschen Selbsteinschätzung beruht. Eine "Don-Quichoterie", nennt es Harry Kahn, "die den schnauzigen Amtsvorsteher aus der Mark zu einem im Grunde nicht minder rührenden Ritter von der traurigen Gestalt machte als den schnurrigen Abenteurer aus der Mancha" (342). So wurde Sauer der ideale Darsteller von Gerhart Hauptmanns Amtsvorsteher Wehrhahn, der im Glauben, mit seinem winzigen Gehirn die "höchsten Güter der Nation" gegen die Gemeinheit der Welt verteidigen zu müssen, sich so furchtbar blamiert. Der Kampf dieses detektivischen Amtshelden gegen die Welt, die ihn in Gestalt der Waschfrau Wolff so glänzend überlistet, hat nie so komisch gewirkt, wie damals, als Sauer diesen "märkischen Feudalen von wirklich innerer Noblesse" (343) ohne eine Spur von Karikatur mit innigster Betonung seines guten Glaubens, seines beschränkten Grössenwahns darstellte (vgl. Abb. S.200-202). Diese klassische Leistung Sauers wurde vorbildlich für eine "ganze Generation von Schauspielern", wie Winterstein äussert. "In Sauers Darstellung war die Figur des Wehrhahn, die alle anderen Schauspieler, die ich in dieser Rolle gesehen habe", sagt Winterstein weiter, "zu grotesken Übertreibungen verleitete, ein Mensch. Ein Mensch, wie ihn jeder von uns Dutzende Male gesehen hatte, etwas borniert und mit allen Vorurteilen seiner Kaste und seines Amtes behaftet. Aber niemals wurde er zum Ekel. Ja, man konnte ihn beinahe liebens-

würdig finden. Ich habe viele, auch ganz vortreffliche Schauspieler, unsere größten Künstler, später in dieser Rolle gesehen: keiner von ihnen brachte es fertig, uns so wie Sauer zu zeigen, daß dieser Wehrhahn im Grunde, trotz aller Borniertheit, ein durch und durch anständiger Mensch ist, was auch in der Struktur des Stückes leicht übersehen werden kann, was aber Sauers echte, tiefeschürfende Kraft der Menschendarstellung taghell zur Geltung brachte. Über Sauers Wehrhahn wälzte man sich nicht vor Lachen, wie über so viele Wehrhahns, aber man lächelte amüsiert und wohlgefällig über ihn, und das hob diese Diebskomödie auf das höchste Niveau des feinen Lustspiels" (344).

Im Gegensatz zu Georg Engels, dem ersten Darsteller des Amtsvorstehers Wehrhahn, war Sauer "einfacher, absichtsloser, wahrer" (345) und ohne Übertreibung. Er hat die Persiflage weitaus feiner moduliert (und doch ins Licht des Betrachters gestellt) als Engels, der die Rolle kreierte und in seinen komischen Übertreibungen den Charakter einfach aus den Augen verloren und verwischt hatte. Engels war nach "altem Brauche" verfahren, urteilt Philipp Stein, und hatte eine "sehr drastische, aber durchaus fertige, sehr ergötzliche, aber schwankartig karikierte Figur auf die Bühne gestellt. Es fehlte völlig die Entwicklungsfähigkeit, und darum hatte der Darsteller sich im zweiten Akte völlig verausgabt - so erschien der Schlußakt nur als überflüssige Parallele zum zweiten Akt" (346). Damit hätte Wehrhahn abtreten können; das Interesse wandte sich mehr der Aufklärung des Diebstahls und der Bestrafung der Waschfrau Wolff zu, ohne dass man die satirische Schärfe und den köstlich überlegenen Hohn der Schlußszene verstanden hätte, in der Wehrhahn mit all der "nachtwandlerischen Sicherheit der Borniertheit" (347) Frau Wolff dem Schiffer Wulckow, die Diebin dem Hehler, als "unsere fleissige Waschfrau" und "ehrliche Haut" vorstellt.

Sauer liess die Komik der Erscheinung sich ruhig aus sich

selbst entwickeln, aus dem natürlichen Kontrast des tödlichen Amtsernstes zu der Bagatelle der Sache, des "patriarchalischen Selbstbewusstseins, des 'Maßgebenden' zu der Kleinheit des inneren Menschen und seiner Armut an Intellekt ... Er gab Wehrhahn als den korrekten, in allen guten Formen staatserhaltender Sitten sattelfesten Beamten-Junker, der nur den einen unverschuldeten Fehler hat, daß Gott ihn auf einen immerhin verantwortungsbewußten Posten stellte"(348). "Dummheit wurde lichtvoll. Die Beschränktheit umgab diesen Amtsvorsteher wie ein Strahlenkranz ... Keiner war so menschlich, so liebenswert ... Sauers Komik ging vom Seelischen aus. Er hatte im tiefsten Sinne: Humor", sagt Herbert Ihering (349). Sauer rundete die Gestalt zu vollem Leben, fand "hundert kleine verblüffend echte Züge" (350), ohne den Grundcharakter zu verwischen. So war es ihm bei aller Dummlichkeit und Selbsteingenommenheit gelungen, daß man ihm verzieh, weil man ihn verstand und begriff, daß er "aus der überkommenen Enge nicht heraus kann und im Grunde ein guter Kerl ist" (351).

Wie wichtig für den Theaterwissenschaftler, der das Kunstwerk einer Aufführung, einer schauspielerischen Leistung zu rekonstruieren anstrebt, deren transitorischer Charakter von Abend zu Abend offenkundig wird und dessen Wesensmerkmal Vergänglichkeit ist, die Auswertung von Zeitungskritiken, Schauspielerbiographien und auch Photographien (!) ist - also seines Quellenmaterials schlechthin - , wurde gerade in der Zeit der impressionistischen Kritik offenbar, die das Eingehen auf schauspielerische Details der Aufführung faßt gänzlich vermissen läßt. Da die impressionistische Kritik sich vorwiegend auf den subjektiven Eindruck stützt, wo es uns auf Objektivität und Konkretisierung des beobachteten Theatervorgangs ankommt, wird es uns besonders schwer, die schauspielerische Gestaltung, also den eigentlichen Gegenstand theaterwissenschaftlicher Rekonstruktion, in ihrem realen Verlauf zu erfassen.

Für den Wehrhahn Sauers im "Biberpelz" erscheint uns in diesem Zusammenhang eine Erinnerung Norbert Falks von Bedeutung, die er - lange Jahre nach der Sauer-Premiere als Wehrhahn - im Jahre 1916 niedergeschrieben hat. Er gedenkt darin dieses Abends, da er "voll reinsten Heiterkeit, gehoben von einer klingenden Freude", aus der Vorstellung des "Biberpelz" im Deutschen Theater gekommen war, der keine Theatervorstellung mehr, sondern ein "aufrüttelndes, köstliches Erlebnis" durch Darsteller gewesen sei, die "nichts vom Theater und alles vom Leben hatten". Als "lachende Weisheit" sei ihm der "Biberpelz" damals erschienen.

"Dieser Wehrhahn da oben! Der doch eigentlich Oscar Sauer war", entsinnt sich Norbert Falk. "Dieser schlanke, blonde Vierziger mit dem militärisch gescheitelten Kopf, dem Monokel im Auge, dem blonden Schnurrbart, dem zugeknöpften Gehrock und den hohen Schaftstiefeln (vgl. Abb.S.200), dieser von höchstem Selbstbewußtsein gestraffte Diktator des Amtsbezirkes, dessen ganzer Detektivwitz von einer gerissenen Waschfrau so vollkommen reingelegt wird. Welch ein Ernst! Welch ein erschütternder Kontrast zwischen hochgeschwelltem Machtgefühl und der Begrenztheit der Gewalt, zwischen naivem Dünkel und der Überlegenheit seiner Widersacher. In Haltung, Ton, Geberde, war da ein Typus eingefangen, den eine ganze Welt kannte, den nur niemand vorher im Bild festgehalten hatte. Das Beste, was die Zeichner des Simplizissimus schufen, geht auf Sauers Wehrhahn zurück (vgl. Abb.S.200-202).

Wie Wehrhahn - Sauer schon das Amtszimmer betrat! 'Was vorjefall'n, Glasenapp?' Und wenn dann der Schreiber Glasenapp zu ihm 'Herr Baron' sagt, wie unsäglich komisch die Herablassung und welches Kommando in der Korrektur: 'Hören Sie mal: ein für allemal - im Dienste bin ich der Amtsvorsteher'. Sauer hat nicht in einem einzigen Zug eine absichtsvolle Komik spielen lassen; der heilige Ernst, der diesen Amtsvorsteher erfüllte ('hier bin ich auch König!') machte ihn so

spaßig; nicht ein Strichelchen einer Karikatur kräuselte die lebensvolle Zeichnung bei dem monumentalen Bekenntnis: 'Was ist es denn schließlich, für was man kämpft? Die höchsten Güter der Nation!' Und erst recht nicht in jenem himmlischen Schluß, wenn er die Wolffen, der er auf den Leim gegangen ist, die Diebin und Hehlerin, zum allerbravsten Geschöpf erklärte, sich dehnte, aufstand und sagte: 'Sie, liebe Wolffen, sehen die Menschen von außen an. Unsereins blickt nun schon etwas tiefer.' Hier ließ er das Monokel aus dem Auge fallen und ein großer Blick traf die Biedern. Mit diesem Blick, in dem so viel Überlegenheitsgefühl, Abscheu vor der trügerischen Welt, Warnung für die Vertrauensseligen und der Triumph des Siegers schillerte, und alles in der nächsten Sekunde in grauer Ausdrucksleere verschwamm, entließ Sauer den köstlichst erheiterten Zuschauer der Begegnheit" (352).

Bei Paul Mahn war es die Beobachtung, wie natürlich Sauer die ganze "Forsichtigkeit" des Wehrhahn zeichnete, die "doch wieder nur in angewöhnten Manieren und einem gewissen ungewissen Kommentar" bestand, wie er dabei die "von keinem Kenntnißballast getrübbte Sicherheit des Urtheils vor Gott und Menschen herrlich" hinzustellen wusste und so ein "prachtvolles Bild jener Macht" schuf, die "über Göttern thront" (353).

Der Wehrhahn hat bis zum Ende von Oscar Sauers Bühnentätigkeit zu seinem Rollenrepertoire gehört und ist häufig mit Luise von Pöllnitz (die auch in der Fortsetzung des "Biberpelz", im "Roten Hahn", die erste Darstellerin der Frau Fielitz war) als Frau Wolff gespielt worden. Als die Pöllnitz in der Spielzeit 1904/05 starb, wurde ihre Nachfolgerin als Mutter Wolffen Else Lehmann, in deren Verkörperung sie zu einer der grössten, unvergesslichen Leistungen dieser Künstlerin wurde.

Der "Biberpelz" wurde auch auf einigen Gastspielen des Deutschen Theaters (ab 1904/05: des Lessingtheaters) gespielt.

In Prag bildete 1901 der "in köstlichste Ironie" getauchte Amtsvorsteher Sauers den "Mittelpunkt des Interesses" (354) im "vollendeten Zusammenspiel" (355) mit Luise von Pöllnitz.

Während nach dem Wiener Gastspiel 1906 Theodor Antropp schrieb: "... Wie Frau Lehmann die Waschfrau Wolff und Herr Oscar Sauer den Amtsvorsteher spielt, das steht noch immer außer Wettbewerb, das bleibt noch immer unerreicht" (356), beschäftigt sich die "Wiener Allgemeine Zeitung" mit der Frage, ob Sauer überhaupt noch die der Rolle entsprechende Interpretation gebe, wenn sie schreibt: "... Ein Kapitel für sich ist Herr Sauer (Wehrhahn). Seine Leistung war merkwürdig blass, umschleiert. Eine Leistung wie aus der Ferne. Von irgendwelcher grotesken oder auch nur drastischen Wirkung keine Spur. Man konnte nicht lachen, nicht einmal lächeln über diesen Junker, der in seiner Beschränktheit wie in einem engen Käfig saß und, ein psychisch Blinder, stets daneben tappete. Fast rührende Momente hatte Herr Sauer; Augenblicke der Hilflosigkeit als Richter und Wehrlosigkeit als Mensch, die aller Komik entbehrten und den Zuschauer bedrückten ... ob Herr Sauer überhaupt humoristisch wirkende Menschen darzustellen imstande ist ..." (357).

Es ist durchaus sicher, dass Sauer den Wehrhahn mit zunehmenden Jahren und fortschreitender Krankheit - er konnte derzeit schon nicht mehr ohne einen Stock die Bühne betreten -, die seine Darstellungen in starkem Masse innerlicher werden liess, recht nahe an die Tragödie herangerückt hat. Schon Julius Bab fand den Wehrhahn in Sauers Darstellung "erschütternd komisch", weil er in "ruhiger Naturtreue mit einem tödlichen Ernst" gespielt werde und in seiner "fürchterlichen Selbsttäuschung" stets an der "Grenze des Tragischen" (358) stehe.

Dass Sauers Humor und tiefer Ernst, aus den Kräften der Seele gespeist und von norddeutscher Wesensart, nicht von der

Beschaffenheit elementaren, erdeborenen und erdgebundenen Naturalismus war, ist ein geradezu typisches Merkmal seiner Schauspielkunst. Eine gewisse Müdigkeit, ein "laisser-aller liegt wie ein Flaum über seinem Wesen, eine Scheu, sich an gewissen Menschen und Dingen die Hände schmutzig zu machen, legt ihm Zügel an. Ist es das Wissen von einem höheren Leben, ist es der Skeptizismus des Gegenwärtigen, der ihm diese wehmütige Resignation auferlegt und den Edelrost einer Kultur über seine Erscheinung breitet, auch wenn er einen Proletarier spielt" (359), fragt Friedrich Düssel. Darin, dass seine eigenste, im Umgang mit grosser Kunst, aber auch in Leid und Krankheit früh "gekelterte Menschlichkeit" (360) durch alle seine Rollen und Bühnengestalten hindurchschimmer-te, beruhte Sauers künstlerischer Wert.

Wenn die Wiener Kritik eine "groteske oder auch nur drastische Wirkung" seines Wehrhahn erwartete, so ist zu sagen, dass eine solche Effektspielerei und Karikierung ihm immer fern gelegen und nie mit zur Konzeption seines Wehrhahn gehört hat. Das ist in den vorausgegangenen Sätzen erläutert und in der komplexen Betrachtung über Sauers Wehrhahn-Darstellung bewiesen worden. Ein Grund für den Zweifel an Sauer's humoristischer Begabung mag in der Wiener Mentalität selbst zu finden, zum anderen in der Wiener Possen- und Schwanktradition überhaupt zu suchen sein, die in ihrer mehr oder weniger aufdringlichen Art nun freilich mit der Sauer-schen Komik nicht zu vergleichen war. Sauer's Entwicklung hat gezeigt, dass er sehr wohl über eine komische Begabung verfügte. Er sei für eine humoristisch wirkende Menschendarstellung ein "zu wunderbar transparenter Schauspieler" (361), meint die Wiener Kritik. Das bestätigt unseren Verdacht einer in Wien erwarteten Effekt-Komik. Als schalte eine transparente Darstellungskunst den Humor von vornherein aus! Vielmehr entstand bei Sauer dadurch ein sehr sublimer, gleichsam gefilterter Humor.

Für Albert Bassermann (362), der in der Spielzeit 1900/01

zu Brahm kam, wurde der Wehrhahn als Antrittsrolle gleich in den ersten Tagen seines neuen Engagements zur Bewährungsprobe. Es wurde aber nicht mehr als eine "hübsche Kraft- und Talentprobe"; denn der Wehrhahn war eine der "vollendetsten Leistungen Oscar Sauers ... mit der Herr Bassermann nicht in Konkurrenz treten konnte" (363). Er spielte nicht den Wehrhahn, wie ihn Hauptmann empfunden und geschaffen hat - den Typus streberhafter Dummheit - und vermittelte nicht das Gefühl, ganz ehrlich von der Bedeutung seiner Persönlichkeit überzeugt zu sein, wodurch allein die Figur vor der Karikatur bewahrt bleibt. Sauer hatte, um die naheliegende Parallele gleich vorwegzunehmen, die mildere liebenswürdigere Auffassung voraus; er "mengt der Satire einige Tröpfchen Bonhommie bei und rückt uns den hochmüthigen und bornirten Streber menschlich näher, indem er den Mann von guter Erziehung und dann die kindliche Naivität der Selbsttäuschung betont" (364).

Wie bedeutend diese Sauer-Darstellung gewesen sein muss, bezeugen Hinweise in der Theaterkritik und -literatur bis auf den heutigen Tag (365). Als in einer Nachtvorstellung zu Ehren Gustav Rickelts im Jahre 1922 der "Biberpelz" gespielt wurde, war Willy Grunwald als Wehrhahn "pietätvoll genug", um zu betonen, dass er nur der "Schatten jenes Großen" aus der Brahm-Zeit sei: Oscar Sauer (366). Noch im "Nacht-Express" von 1948 schreibt Paul Wiegler: "... Der große Schauspieler Sauer, Brahms nie übertroffener, weiser und hintergründiger Wehrhahn, hatte sich, als er krank geworden war, mit gelähmten Beinen in den Schutz seines Schreibtisches zurückgezogen, von dessen Sessel er nicht mehr aufstand ..." (367)

Wenn man den feinen, von leicht gescheitelterm Grauhaar überdeckten Kopf mit den ungemein ausdrucksfähigen Augen, den ernsten, durchgeistigten, blassen Gesichtszügen und den immer ein wenig verzogenen Mundwinkeln vor sich sieht, der von "tiefer Versunkenheit und der Weltentrücktheit einer stillen Häuslichkeit und wertvoller, resignierender Eigeninteressen

spricht" (368), so begreift man, dass dieser Typ des bescheidenen und distinguierten Schaffenden als Privatmann unbekannt blieb. Er war ein Gegner jeder Reklame. Als Künstler wahrte er eine heute kaum vorstellbare Anonymität (369). Es gab bis 1916, dem Jahre einer grossen Sauer-Ehrung aus Anlass seines 60.Geburstages, so gut wie keine Interviews von ihm.

Man versteht beim Anblick dieses seelenvollen Gesichts die klugen, das ganze Wesen dieser Künstlerpersönlichkeit erfassenden Worte Friedrich Kayßlers, der davon spricht, dass er bei Oscar Sauer stets mit stiller Ehrfurcht zwei Eigenschaften vereinigt gesehen habe, deren Verschmelzung so unendlich selten sei, und die zusammen einen der edelsten Kristalle bildeten, zu dem Atome einer Seele zusammenwachsen könnten: den Imperativ der Distanz und die herzugewinnendste Lebenswürdigkeit (370).

Sauer hat seine unvergleichlich persönliche Kunst und die ganze Macht, den Erfolg, den Ruhm der Persönlichkeit immer nur eingesetzt für den Dienst am Werk in der Gemeinschaft, und sich nie von dieser Allgemeinheit losgelöst, und die Szene für sich selber zum "Brennspiegel" (371) gemacht.

Bei der Betrachtung der Rollenbilder, die in der Zeit von 1897 bis 1910 aufgenommen worden sind (vgl. S.200-228), fällt auf, dass Sauer darauf meist in sitzender Haltung abgebildet ist. Das mag zum Teil auf Regieanweisungen zurückgehen, die vorgeschrieben waren, wie beispielsweise anhand des "Biberpelz", doch auch bei anderen Hauptmann-Dramen festzustellen ist. Wir wissen dagegen auch, dass Sauer in den letzten zwölf Jahren seiner Bühnenwirksamkeit infolge seiner Krankheit die körperliche Ausdruckskraft wesentlich zu reduzieren gezwungen war, zugunsten einer wachsenden, intensiven Verinnerlichung seiner Schöpfungen. So liess er sich in den späten Jahren als Wehrhahn auf die Szene geleiten, wo er dann, an den Stuhl gebannt, mit äusserlich begrenzten Mitteln

dennoch alle humoristisch-satirischen Wirkungen des Charakters hervorzuzaubern wusste. Fritz Achterberg, der den Sohn Arnold im "Michael Kramer" spielte, berichtet von der Aufführung am 7. November 1908, in der Sauer erstmals den Michael Kramer verkörperte: "... Leider wollten ihn seine Füße nicht mehr tragen, die Krankheit machte sich bemerkbar und der Kollege Hans Marr (Maler Lachmann) war stets auf dem Sprung, Oscar Sauer zu stützen" (372). Über diese Begrenzung der körperlichen Ausdrucksmittel liegen uns zahlreiche Zeugnisse vor, die wir bei den kommenden Rollenbesprechungen anklingen lassen werden, weil sie für das Gesamtbild Sauerscher Schauspielkunst nicht unwesentlich sind.

Auf den Rollenbildern der Zeit von 1897 bis 1910 ist er nur zweimal (Biberpelz: Wehrhahn; Fuhrmann Henschel: Siebenhaar) frei stehend und sechsmal (Der junge Goldner: Dr. Rosenberg(1); Roter Hahn: Wehrhahn (4); Die Gefährtin: Prof. Pilgram (1)) stehend, in sich stützender oder anlehnender Stellung abgebildet. Die übrigen 21 Rollenbilder zeigen ihn in sitzender Haltung, wobei die schon fast als Portraits zu bezeichnenden Kopfbilder als Gregers Werle, Vater Bernd, Pastor Manders und auch das en face-Bild als Gerichtsrat Brack mit einzubeziehen sind, da sie ebenfalls Sitzaufnahmen darstellen. So ist dieser formale Rollenvergleich als Beweis für die zunehmende Beschränkung vielseitiger körperlicher Ausdruckskraft anzusehen, zumal die Rollenbilder in chronologischer Reihenfolge nach dem jeweils ersten Auftreten Sauers in der betreffenden Rolle angeordnet sind.

Die Einflechtung des Sprachausdrucks und der äusseren schauspielerischen Hilfsmittel, wie Maske und Kostüm (373), in die Betrachtung der bedeutendsten, noch folgenden Rollen-Schöpfungen Sauers bietet uns den Vorteil, ein zusammenhängendes Bild der Rollenwirkung in ihren einander bedingenden Momenten von Rolleninterpretation und schauspielerischen Ausdrucksmitteln zu gewinnen.

Zu der Reihe Ibsenscher Mustervorstellungen am Deutschen Theater gehörte die Aufführung des Schauspiels "Hedda Gabler" am 19. März 1898 (374), dem Vorabend des siebzigsten Geburtstages von Henrik Ibsen.

Sauer spielte neben Louise Dumont (Hedda) den Gerichtsrat Brack, diesen raffiniert-zynischen, kleinstädtischen Lebemann mit der äusserlichen Glattheit und der inneren Verdorbenheit. Er gab ihn mit der "feinen Gentlemanmanier, die diesen Schauspieler nie auf wohlfeile Kunststückchen verfallen lässt" (375), und brachte es zu lautem Beifall bei offener Szene. Im Mittelpunkt der Handlung stand an diesem Abend allein der Brack Sauer, nicht Hedda, nicht Ejlert Lövborg; den Höhepunkt bildete seine "Wette" mit Hedda, dass es ihm gelingen würde, Macht über sie zu bekommen. "Dieser Brack", schreibt Manuel Schnitzler, "welch eine feine humoristische Studie voll ironischer Klugheit und gleichsam überhaucht von jener leisen Komik, die selbst in der Tragödie bestehen kann" (376).

Die vollendete schauspielerische Wiedergabe dieser Gestalt geht allerdings erst aus Berichten des Jahres 1906 hervor. Diese Neuinszenierung vom 14. September 1906 soll dann der Anlass für eine genauere Untersuchung dieser Sauer-Rolle sein.

Man wisse ja, dass keine andere Bühne an die Darstellungskunst des Deutschen Theaters heranreiche, wenn es sich um die Aufführung realistischer Bühnenwerke handele, schreibt Müller-Fürer nach der Premiere des Schauspiels "Fuhrmann Henschel" von Hauptmann am 5. November 1898. Diesmal hätte sich die Darstellung selbst übertroffen, eine vollkommene Illusion sei erreicht worden (377). Das ist der Tenor der gesamten Berliner Kritik.

Rudolf Rittner als Henschel, Else Lehmann als Hanne Schäl, Emanuel Reicher als Wermelskirch, Hermann Müller als Walther,

Paula Eberty als Franziska, Hanns Fischer als Kellner und Oscar Sauer als Hotelier Siebenhaar schufen "unmittelbares Leben" (378).

Die Darstellung des Fuhrmann Henschel zählte zu den bedeutendsten Leistungen Rudolf Rittners (379).

Der Siebenhaar, Besitzer des Hotels zum Rautenkranz, ist im Grunde nur eine Nebenfigur des Dramas, die "farbloseste Figur" im ganzen Schauspiel, wie es "die 'Hochdeutschen' in Dialectstücken so oft sind" (380). Sauer trat mit Zustimmung (381) des Dichters in der Maske und in der Tracht von Hauptmanns Vater auf, der in den sechziger Jahren den Gasthof "Zur Preußischen Krone" in Obersalzbrunn besass.

Das Rollenbild (vgl. S.206) stellt die Szene im ersten Akt dar, in der Siebenhaar "vorsichtig" in die Krankenstube Frau Henschels eintritt, Licht, Schlüssel und noch zwei Flaschen Rotwein tragend, um der Fiebernden, die ihn anfangs nicht erkennt, einige "Tropfen Wein" zur Stärkung zu bringen.

In Schlenther's Hauptmann-Biographie (382) sind Charakter und Lebensschicksale von Robert Hauptmann genau geschildert, und selbst eine Photographie findet sich darin. Danach zu urteilen, hat Sauer die Maske täuschend ähnlich getroffen. Er gab dem gescheiterten Siebenhaar "thunlichst viel Leben" (383) und spielte ihn zugleich mit einer "unfaßlichen Vornehmheit der eingekreisten Existenz" (384). Er vertrat "... die gebildete Welt in einer Sphäre, die uns stufenweise in die Tiefen der Gesellschaft hinabführt" (385).

Die von Sauer "diskret" und "fein gezeichnete" Charge des Ulrik Brendel in Ibsens "Rosmersholm" am 15. September 1899 fand bei Presse und Publikum ungeteilte Zustimmung. "Da war kein Strich zu viel, keine Geste zu grell, kein Wort zu laut - eine der besten Leistungen die seit Jahren die Berliner Schau-

spielkunst hervorzauberte" (386).

Brendel ist eine reale und gleichzeitig phantastische Gestalt, er ist das Gewissen Johannes Rosmers (Reicher) und Rebekka Wests (Dumont). Entgegen der bis dahin üblichen Darstellungsweise gab Sauer nicht den "bramarbasirenden Schnapsbruder", sondern eine "vornehme adlige Künstlerseele, einen in Lumpen gehüllten Krösus", der reich ist, weil er in seiner stolzen Unabhängigkeit den Besitz verachtet. Er hatte wirklich noch Ideale, und war von einer "heiteren Überlegenheit" (387), als er Johannes Rosmer, dessen Lehrer er einst gewesen, nach langen Jahren zum ersten Male wieder gegenübertrat, wie ein gewöhnlicher Bettler gekleidet, in defektem Rock, ohne Hemd, mit zerrissenen Stiefeln und abgetragenen schwarzen Handschuhen (388).

Seine "ingrimmige Ironie" gegen Rektor Krolls (Nissen) unachtsichtige Allerweltsmoral wich einer "wortlosen Verschämtheit" bei der Annahme des Geldes; die immer noch durchschimmernde Liebenswürdigkeit und den "pathetisierenden Galgenhumor" (389) setzte Sauer nuanciert gegeneinander ab. Tragisch wirkte seine Wiederkehr im vierten Akt, als er, mit gutem Rock angetan, innerlich aber bankerott, Johannes resigniert fragt: "Kannst Du mir nicht ein paar abgelegte Ideale borgen?"

"Wenn Oscar Sauer zu seinen kurzen Auftritten in Ibsens 'Rosmersholm' als Ulrik Brendel auf der Szene erschien, so ging es wie ein Ruck durch die Zuhörerschaft", weiss Hans Land zu berichten. "Es war um diesen verlumpten greisen Irren, der mit dem Blick der Verzweiflung auf die zertrümmerte Welt seiner Ideale aus entgeisterten Augen stiert, bei aller Besiegtheit und Zerschmetterung etwas von Hoheit, das an Lear auf der Heide gemahnte. Dieser Brendel in Sauers Darstellung lebte bis in die letzte Fiber. Es war ein solches Erlebnis, dass man dieser Gestalt nach Jahren noch sich so lebendig erinnert, als sei man ihr im Leben begegnet. Sie zählt zu den

Erlebnissen, die unverwischbare Eindrücke hinterließen" (390).

Ein Jahr vor dem für den Sommer 1900 geplanten Gastspiel in Wien hatte Schnitzler schon Brahm gegenüber den Wunsch geäußert, den Wienern einmal die Berliner "Freiwild"-Aufführung (mit Sauer und Rittner) zu zeigen (391). Brahm erklärte sich - nach Abschluss des Gastspielvertrages mit Bukovics, dem Direktor des Wiener Deutschen Volkstheaters, für das Jahr 1900 - einverstanden, musste jedoch am 6. Juni 1900 Schnitzler "leider vermelden, daß sich Sauer heute früh krank gemeldet hat. Er hielt sich gestern nur kaum aufrecht, und es ist keine Aussicht, daß er so bald wieder spielt. Ich ließ die Probe von Freiwild anfangen, schickte zu Winterstein, der aber nicht gefunden wurde, und mußte, nachdem alle Möglichkeiten erwogen und keine ausreichend befunden wurde, die Probe aufheben und die Vorstellung absetzen. Ich brauche Ihnen nicht erst zu sagen, wie sehr ich Ihretwegen diesen Unfall bedauere, der auch für mich künstlerisch und praktisch betrüblich ist" (392).

Sauer hat unmittelbar darauf einen mehrmonatigen Urlaub angetreten. Als Albert Bassermann am 11. September 1900 im Deutschen Theater den Ulrik Brendel spielte, den sonst "der jetzt noch beurlaubte Herr Sauer inne hat", erhalten wir zugleich durch einen Aufsatz Siegfried Jacobsohns die Bestätigung, daß Sauer ein kontraktlich-festgelegter Jahresurlaub von 5 bis 7 Monaten zugestanden worden ist. Jacobsohn schreibt: "... Sogar den körperlichen Verfall seines Sauer half er (Brahm) verlangsamen, dadurch, daß er jede Sorge von ihm fern hielt. Immer sieben Monate Urlaub. Und wenn auf die übrigen Monate nur je zwei bis drei Spielabende und allmählich noch weniger kamen, so tat das der Gage keinen Abbruch. Das ging Jahre lang, viele Jahre lang. Mit einem nassen, keinem heitern Auge pflegte der Messchaert der Schauspielkunst, der am liebsten niemals abgesagt hätte, sich der höchsten Bezüge eines deutschen Bühnenmitglieds zu rühmen: er empfangen für

jede Vorstellung durchschnittlich dreitausend Mark" (393).

Ein Hauptanliegen Brahms war der menschliche Zusammenschluss des Ensembles und der persönliche Kontakt mit seinen Schauspielern. In Gagenfragen zeigte er sich immer entgegenkommend und nie kleinlich; er erreichte damit, dass über viele Jahre ein in sich geschlossenes Ensemble zusammenblieb, das, finanziell zufriedengestellt, seine ganze Kraft auf die künstlerischen Aufgaben konzentrieren konnte. So blieb auch der künstlerische Stil bestehen, der ja die unabdingbare Voraussetzung zur Erreichung der Brahmschen Ziele bildete.

"Wenn Sauer später den Namen Brahm aussprach, dann leuchteten seine Augen, diese herrlichen Augen des reinen, gütigen Menschen in einem Glanz der innigsten Liebe. Er vergaß durch zweiundzwanzig Jahre nicht, daß er hier (bei Brahm) von Anfang an erfüllt und erkannt und an den rechten Platz gestellt worden war. Hier wurde er selbstlos dienendes Glied und allmählich der sittliche Mittelpunkt einer geistig-künstlerischen Gemeinschaft, die zu dem einen Ziele wirkte: der Natur, der Wahrheit, der Seele einen Ausdruck auf dem Theater ohne Theatermittel zu schaffen. Und der Liebe zu dem Schöpfer und Führer dieser Gemeinschaft mußte die tiefste Dankbarkeit eines hoffnungslos kranken Mannes sich gesellen, der auch außer dem Haus eine Heimat und zu der besten der Gattinnen einen Freund, einen Bruder gefunden hatte" (394).

Wenn auch im Jahre 1900 Gage und Urlaub kaum schon diesen, von Jacobsohn angegebenen Höchststand erreicht haben dürften, so ist die Angabe vom Jahre 1904 ab, dem Zeitpunkt der Übersiedlung ans Lessingtheater, ganz sicher als verbindlich anzusehen, da sich Sauers Gesundheitszustand rapide verschlechterte. Einen Beleg dafür liefert die jährlich zurückgehende Zahl an neuen Rollen (vgl. Rollenverzeichnis S.195-197).

Die erste neue Rolle nach Sauers längerem Pausieren war der

Maler Lachmann in Hauptmanns "Michael Kramer". Der äussere Erfolg des am 21. Dezember 1900 aufgeführten Dramas war nicht durchschlagend; erst im November 1908, als Sauer den Michael Kramer gab, ist es zu tiefer Wirkung gekommen.

Der Maler Lachmann, etwas blass und unbestimmt angelegt, wurde von Sauer mit einem "Hang zum schwermüthigen Phlegma" (395) gespielt. Er bot keine auffallende Leistung. Die Kritik ist überhaupt sehr einsilbig, was die schauspielerische Darstellung angeht. Nun hat auch der Darsteller des Michael Kramer das Stück allein zu tragen. Die anderen bringen es nicht vorwärts, sie sind hauptsächlich zum Zuhören da. Michael Kramer war hier Max Reinhardt, der, in vorzüglicher Maske zwar, mehr einen Lehrer und Prediger gab und zum Schluß gesammelte Weisheiten redete. Sauer gestaltete als Michael Kramer den ehrwürdigen Menschen.

Der Theaterdirektor Dr. Hermann Rosenberg in Georg Hirschfelds Komödie "Der junge Goldner" (8. Februar 1901) war wieder eine etwas farblose Figur. Dank Sauers grossem Können erregte er ein "starkes Interesse in schauspielerischer Beziehung" (396). Erich Schlaikjer schreibt: "... Vor allem habe ich mich gefreut, wieder einmal Sauer und sein beherrschtes, ruhiges, intelligentes Spiel zu sehen. Er gehört zu den Stilen und Echten, die abseits von der Reklame leben und schaffen" (397).

Immer wieder erkennen wir, wie Sauer schwache literarische Vorlagen aus der Sphäre des Unbedeutenden in die Mitte interessierenden Lebens zu stellen verstand.

Die vierte Ibsenrolle, den Stadtvogt Peter Stockmann im "Volksfeind", spielte Sauer am 11. Mai 1901. Wie alle seine Ibsenrollen hohe Kunstschöpfungen bedeuteten, ist auch diese im weiteren Verlauf ihrer Darstellungsgeschichte zu grosser

Anschaulichkeit und Eindringlichkeit gebracht worden. Sauers Stockmann lässt sich über die Gastspiele in Prag (1901), Graz (1901), Budapest (1905) und Wien (1901; 1906; 1909) bis zum Ibsenzyklus des Lessingtheaters verfolgen, der, bestehend aus den dreizehn Gesellschaftsdramen vom "Bund der Jugend" bis zu "Wenn wir Toten erwachen", erstmals in der Zeit zwischen dem 22. Januar und dem 1. März 1909 aufgeführt wurde.

Den Dr. Thomas Stockmann, die Titelrolle, verkörperte in all den Aufführungen Albert Bassermann. So hat mit der Zeit die Darstellung des Bruderpaares durch Bassermann und Sauer eine intensive Verfeinerung und Ausschöpfung des Rolleninhalts erfahren und einen nachhaltigen, zustimmenden Niederschlag in der Presse bewirkt. Die Szenen zwischen den beiden Brüdern, die wichtigsten im Stück, jeder dem anderen auf seine Art überlegen, werden "unübertrefflich" gespielt. "Dergleichen ist heute an keinem zweiten Theater Deutschlands zu sehen, vor allem weil nirgendwo zwei intellektuelle Schauspieler wie Sauer und Bassermann nebeneinander und ineinander spielen" (398).

Sauer spielte diese ungemein schwierige Rolle mit "feiner Nonchalance des selbstgefälligen Bureaukraten" (399) unter kluger und "völliger Blosslegung der Motive" (400), und blieb dabei immer der "glatte, kühle, überlegene Vertreter des Nützlichkeitsprinzips" (401). Selbstverständlich erschien bei ihm die Wahrheit der "obrigkeitlichen Wohlanständigkeit und Zweckmäßigkeit", so dass ihn niemand mit einem "mathematischen Beweise" (402) widerlegen konnte. Für scharfe Charaktere "besonders inclinirt" (403), stellte er die ganze Persönlichkeit so natürlich und "frei von jeglicher Übertreibung" dar, "daß man glauben durfte, man sähe den Mann, der mit Gleichmut lieber die Gesundheit seiner Mitbürger aufs Spiel setzt, als die Wahrheit, die ihm allein schaden könnte, einzugestehen, wirklich vor Augen" (404).

Die treffende Maske Sauers half, diesen Menschen in seiner

Pedanterie und Eitelkeit ausgezeichnet zu charakterisieren, und muss der Volksversammlungsszene im vierten Akt eine äusserst wirkungsvolle Färbung gegeben haben. G.Zieler bemerkt mit Genugtuung: "... auch die Amtsmütze, für die ich wiederholt an dieser Stelle eingetreten bin, hatte man wieder eingesetzt, und zwar hat man sie direkt nach Angaben des jungen Björnßen anfertigen lassen" (405). Und in der Tat bedeutet die Amtsmütze die Vervollkommnung der äusseren Erscheinung.

Die Prager Kritik würdigt den Stockmann, nachdem sie die andere Seite Sauerscher Schauspielkunst, die liebenswürdige Charakterzeichnung des heiterbeschränkten Verteidigers der höchsten Güter, in die Erinnerung zurückgerufen hat, als Erkenntnis Sauerscher Begabung, "auch den ungemüthlichen Ton der ernsthaften Ordnungshüter in vollendeter Naturtreue" zu treffen. Denn "der Hochmut dessen, der es weit gebracht hat, und das brutale Ausspielen der Amtlichkeit, die sich in den Grenzen scheinbarer Theilnahme hält, traten höchst überzeugend hervor" (406).

Ähnliches bringt das "Grazer Tagblatt" zum Ausdruck, das in Sauer den "trefflichen Individualisten für kalte, energische Naturen" (407) bewundert.

Vor der Leistung des "überaus fein zugefeilten" (408) Bürgermeisters, der ein "Stück Verstandesarbeit ersten Ranges" (409) war, "legt der Kritiker die Feder nieder", meint das "Politische Volksblatt" in Budapest (410).

In Wien empfindet man die Darstellung Sauers als "geradezu genial", weil er den "Mann der Opportunitäten" nicht als Intriganten, wie man ihn am Burgtheater aufgefasst, sondern als "routinierten Realpolitiker" gegeben habe, "dem bei jeder Art von Enthusiasmus ganz unbehaglich zu Mute wird und der für derlei Dilettantismus nur ein skeptisches Lächeln hat. (Wie fein ist Sauers bitteres Lächeln!)" (411).

Andere Wiener Stimmen heben den "sehr nobel in würdigster Perfidie" (412) gespielten Stadtvogt hervor, der mit "steifen Amtsmienen und immer sachte tastenden Fühlhörnern, würdevollklug bis zur Gemeinheit" (413) ist. Die Tragödie könne nicht plastischer veranschaulicht werden, als in dem Widerspiel der beiden Charaktere (Peter und Thomas Stockmann). Überhaupt müsse man die Gestalten Sauers - dieser "feinste, interessanteste Mensch" (414), der in seiner Persönlichkeit etwas "kristallartig Helles" (415) hat - immer wie das eigene Schicksal miterleben (416).

Sehr fein beobachtet hat Alfred Polgar Sauers Mienenspiel und Sprachgestaltung als Peter Stockmann: "Seine (Sauers) edle Art erscheint da gleichsam mit negativem Vorzeichen ... Man spürt, wie dieser gallige Mann die freie, frohe, hellere Art des Bruders hassen muß; man spürt, daß ein natürlicher Haß zwischen den beiden ist, immer bestehend und durch das zufällige Ereignis nur ans Tageslicht gelockt. Welch eine ausgelagte Seele ist dieser Peter Stockmann! Sein ganzer innerer Mensch hat Wasserleichenfarbe. In den Augen flackern Unruhe und Mißtrauen; vergeblich mühen sie sich - hinter goldgefaßten Brillengläsern, die ihnen wie eine respektgebietende Uniform sitzen - um den Ausdruck würdiger Strenge. Die blutleeren Lippen sind so hart aneinander gepreßt, daß der Mund nur als scharfer breiter Querstrich durch das käsiges Gesicht geht. Wenn Peter Stockmann lächelt, schlängelt sich dieser Strich wie ein kleiner, böser Wurm (vgl. Abb. S. 208). Der Auftritt zwischen beiden Brüdern, im zweiten Akt, ist der schönste des ganzen Abends. ('Ihr Gespräch hat bezwingende Echtheit: es ist, als ob die Worte gar nicht anders lauten könnten als sie lauten' (417)). Nie hat man den Eindruck, daß ein fixierter Text gesprochen wird: es ist, als ob man der Geburt des Dialogs beiwohne. Beide Brüder sind feindselig, das Herz voll Ärger und Empörung; aber dem einen macht der Ärger das Blut kochen, hitzige Worte sprudeln aus seinem Mund, und das Antlitz färbt sich hochrot - dem andern verwandelt

sich das Blut langsam zu Essig, sein Gesicht wird gelb, und zwischen den schmalen Lippen kriechen sehr behutsam die giftigen Worte hervor" (418). "Diese stille Wut, deren Flamme nach innen schlägt, spielt Herr Sauer herrlich" (419), bemerkt Alfred Polgar abschliessend.

Sauer entwickelte sich zu einem Ibsendarsteller von unvergleichlichem Rang. Unter den Ibsengestalten war es eine ganz bestimmte, scharf umrissene und abgegrenzte Gattung, die zu seinem Sondergebiet wurde. Die gebrochenen Gestalten, die gescheiterten Ideologen, die aus der Bahn des Lebens geworfenen Existenzen, die ihre zerschlagenen Hoffnungen betrauern - sie waren es, die Oscar Sauer einzig verkörperte. Eine melancholische Weichheit bestimmte diese andere Seite seines Wesens. Für sehnsüchtige Empfindungen, für Resignation und leise Trauer hatte er einen eigenen Ton. In der etwas heiseren Stimme schwang ein "Ton der Zerrissenheit, der an das Herz griff" und von der Schlichtheit der Gebärde und der Bewegung "wundersam gestützt und gesteigert" (420) wurde. So gelang es ihm, das Rührende und Tragische aus Gregers Werle herauszuspüren. Er brachte den Mann der idealen Forderung, deren Erfüllung er mit beharrlicher Besessenheit verfolgt, und dessen verhängnisvoller Wahrheitsdrang nur Unheil anrichtet, menschlich nahe, weil er in erschöpfender Darstellung das Innere des Gregers Werle in allen Winkeln zu durchleuchten vermochte. Denn der Gregers Werle mit seinen unzähligen Fragezeichen bedeutet keine leichte Aufgabe für den Schauspieler. "Für Sauer schienen die mannigfachen Klippen, an denen die meisten Darsteller des Gregers Werle zu scheitern pflegen, gar nicht zu existieren", stellt Heinrich Stümcke fest; "bei ihm wird er ... weder zur komischen Figur noch zur Karikatur" (421). Er wurde "dank seiner schlechtweg genialen Darstellung" (422) zur Hauptfigur der Dichtung.

In der Neuinszenierung der "Wildente" vom 19. Oktober 1901 schien seine "Meisterleistung noch gewachsen zu sein"

(vgl. **S.82-83**). Man hatte nach seiner Verkörperung des kranken Idealisten die zwingende Vorstellung, dass es keine andere Auffassung geben könne (**423**). Hier war die "höchste Höhe der Fertigkeit" erreicht, "menschliche Naturen menschlich und natürlich" darzustellen, hier waren die Beziehungen "zum Tiefsten, zum Persönlichsten des Dichters und seiner Gestalten" hergestellt, hier war "mit genialem Instinkt der Mittelpunkt im dichterischen Charakter aufgefunden und von ihm aus der ganze Mensch beleuchtet ..." (**424**). In einer "fein pointierenden Sprechweise" (**425**) gab Sauer eine "durch und durch erbitterte Seele" mit dem tiefinnerlichen Drang nach Erlösung der Wahrheit. Seinem Spiel glaubte man den "Gerechtigkeits-Apostel", der, unbekümmert um alle Daseinslügen, die große Selbstaufopferung fordert und bereit ist, sie jeden Augenblick zu erbringen. Er war die "Kraft, die stets das Gute will und doch das Böse schafft" (**426**).

Für Wien war es beim Gastspiel des Deutschen Theaters im Jahre 1902 der "erste gute Gregers", den man überhaupt sah (**427**). Die Kritik betont, dass Sauer mit seiner Auffassung und "zwingend starken" Durchführung der Rolle die ganze Aufführung so beherrschte, dass neben ihm keine andere Gestalt zu ihrem vollen Recht kam (**428**). Man sah "wie durch einen Schleier in eine selbstsame Vergangenheit hinein, die Gegenwart verdämmerte ganz ..." (**429**), und man empfand tiefes Mitleid mit Sauers Werle, der unter Lüge und Falschheit so gelitten hat, dass er im Innersten erkrankt ist und nach Gerechtigkeit "wie um Luft schnappt" (**430**), durch und durch von verhaltenen Affekten beherrscht, die, wie das die Ärzte nennen, nicht "abreagiert" worden sind, von der fixen Idee der Gerechtigkeit so in Anspruch genommen und seiner imaginären Welt bei sich so gewiß, daß er für die wirkliche blind ist. Ob aber dieser Gregers "auch der der Absicht des Dichters entsprechendste war", fragt die Arbeiter-Zeitung; denn "Sauers Gregers ist leiblich und geistig krank, in jeder Bewegung und in

jedem Worte pathologisch ..." (431). Das ist die grosse Frage bei Gregers Werle: Narr oder Apostel?

Wenn er mit seiner idealen Forderung sich einredet, die Menschen glücklicher zu machen, indem er ihnen die Lebenslüge und damit zugleich ihre Existenz zerstört, so zeigt sich die gefährliche Narrheit eines kranken Gemüts in seiner ganzen Sinn- und Nutzlosigkeit. Das beweise aber nichts gegen die ideale Forderung selbst, sagt Paul Goldmann. Wenn Gregers, der Narr, die Lüge da aufsuchen werde, wo sie Verderben bringe, wenn er mit seinem edlen Drange sich der alten Feindin entgegenwerfen, wenn er eintreten werde in den grossen Kampf der Wahrheit gegen die Unwahrheit, der geführt werde, seitdem es Menschen gebe - dann werde er mit den Besten in einer Reihe stehen, - dann werde es sich zeigen, dass er kein Narr, sondern ein Held sei (432).

In Budapest fand Sauers "starke intellektuelle Kraft" (433) bei der Gestaltung des Gregers Werle grosse Anerkennung; er wurde als ein "königlich reicher Schauspieler in nobelster Einfachheit", als ein "Verschwender darstellerischer Einfälle" (434) gewürdigt.

Am 8. November 1905 (Neuinszenierung der "Wildente" am Lessingtheater) spielte Sauer diesen Charakter "noch vollender, noch überzeugender, noch ergreifender als früher". Er schuf eine Gestalt von "tragischem Gepräge". Wieder wurde der Wunsch rege, diesen "eminenten Charakteristiker, der immer eigene und originelle, dabei stets künstlerische Wege geht, einmal als Hamlet sehen zu können: da würden neue Offenbarungen entstehen ..." (435), meint Philipp Stein. Wir wissen, dass Sauer den Hamlet gern gespielt hätte. Carl Tscheulin berichtet darüber: nach Sauers eigenen Worten sei der Fall für ihn erledigt gewesen, als nach einer Kainz-Premiere ein Rezensent geschrieben hatte, es könnte Scherben geben, falls Sauer einst Hamlet spielen sollte (436). Nach sei-

nem Bühnenrücktritt im Jahre 1914 hat Sauer den Hamlet oft mit Schauspielschülern durchgearbeitet; seine Auffassung hat dabei einen tiefen Eindruck hinterlassen (437).

Früher galt es: aus Einzelnem das Ganze zu formen. Hier gilt es: im Einzelnen schon das Ganze zu umfassen. Hans Winand erschienen einzelne Beobachtungsteile bei der Darstellung des Gregers im ersten Akt schon so sinnvollendet, dass sie den ganzen Gregers enträtseln, wenn er schreibt: "... 1. Akt; Hjalmar wird angesprochen von den Gästen. Gregers lehnt hinten an einem Schrank. Der weite schweigende Blick, mit dem er den Freund umfaßt, ist es nicht schon der ganze Gregers? Nehmt ein Einzelnes, irgendwo heraus, und ihr wißt das Ganze" (438). Ähnlich eindringlich charakterisiert findet Philipp Stein die erste Szene mit Hjalmar: "... wie er (Gregers) mit einem leisen Zucken der Lippen, einem Blitz des lebhaft werdenden Auges, in einem halb unbewußt scheinenden Ausruf erkennen läßt, wie er das Eingreifen seines Vaters in Hjalmars Schicksal auffaßt ..." (439). Auch in der Szene mit Hedwig Ekdal ist es ein tief interpretiertes Moment, als Gregers "die so lange durch Verbitterung zurückgedrängte Herzlichkeit des ursprünglich wackern, lebenswürdigen Charakters herausklingen läßt" ... (440) und "Herzensteine von unerhörter Weichheit und Empfindung" (441) anschlägt. Das sei wie eine "Verkündigung der geheimsten Züge des Dichters" (442). Einen unvergesslichen Eindruck hat diese Szene auf Stefan Großmann hinterlassen, der noch 1916 zu berichten weiss: "Nie habe ich im wirklichen, gemeineren Dasein einen Menschen so mit einem Kinde sprechen sehen, wie Oscar Sauer mit der kleinen Hedwig Ekdal sprach. Nie habe ich einen Erwachsenen mit einem Kinde so einträchtig schweigen sehen, wie Oscar Sauer mit der kleinen augenkranken Hedwig schwieg. Nie hat eines reifen Mannes Hand so sanft über einen Kinderscheitel streicheln können, wie Oscar Sauers schmale Hand über die Haare der kleinen Hedwig Ekdal glitt" (443).

Beim Wiener Gastspiel des Lessingtheaters 1906 wurde am 23. Mai die "Wildente" gegeben. Die Darstellung war nicht "mit den üblichen Zensuren abzutun" (444); hatten die Wiener Darsteller den Gregers Werle "immer so hetzkaplanartig gepoltert", blieb bei Sauer der "Zelot leutselig und brachte einen sichtlich aus Menschenliebe um" (445).

Die Wiener Vorstellung der "Wildente" am 23. Mai 1906 ist insofern denkwürdig gewesen, als sie mit dem Todestag Henrik Ibsens zusammenfiel. Deshalb wollen wir einen Auszug eines Wiener Berichtes zitieren, der bezeugt, wie sehr Brahm und seine Schauspieler mit dem Werk Ibsens verwachsen waren und Ibsen auch in Wien mit ihren Mustervorstellungen die breite, anerkennende Zustimmung erstritten haben: "... und als ihnen (den Darstellern) wie nach allen Akten die Hände zuklatschten, erschien plötzlich nach dem vierten Akt Direktor Brahm allein und sprach ein paar Sätze: 'Nicht um für den Beifall zu danken, sondern um Ihnen eine schmerzliche Mitteilung zu machen, daß der Dichter des Werkes heute verschieden ist, bin ich erschienen. Er ist eingegangen aus der Zeitlichkeit in die Unsterblichkeit, und wir, seine Interpreten, erneuern hier das Gelöbnis künstlerischer Treue für jetzt und für alle Zeit'. Und nach einem Flüstern jähren Erschreckens erhob sich lautlos, wie von einer geheimnisvollen Gewalt getrieben, das Publikum. Die treue Gemeinde leistete so den Schwur. Es war ein Augenblick, den kein Anwesender wird vergessen können. Ein Dank, eine Trauer und ein Eid" (446).

In der Aufführung der "Wildente" im Rahmen des Ibsenzyklus (vgl. S. 140) im Jahre 1909 spielte Sauer den Gregers in "tief kesselter Melancholie und um einen Schatten dunkler als sonst" (447). Er betonte stark einen krankhaften Zug (vgl. S. 110f.), der die Zuhörer ganz in seinen Bann zog, weil Sauers "Seelenkunst Momente von höchster Feinheit" (448) hatte. "Sein Fanatismus trauert mehr als er eifert. Wenn es ihn dennoch wieder einmal Fortreißt, so bricht er, gleichsam mit

einem Seufzer seiner unergründlichen Augen, mitten im Satze ab, wie überwältigt von der Erkenntnis, daß Worte, Worte, Worte kein Mittel zur Verständigung sind ... Er ist bis zur Transparenz durchleuchtet von einem kindlich schönen, aber eben kindlichen Gedanken. Die Intensität dieses Glaubens äußert sich so ergreifend, daß es unmöglich ist, über seine Aussichtslosigkeit zu lächeln. Aus Don Quichote wird der Gottessohn ... Das sind Mysterien. Da hört die Kritik auf", (449) schreibt Siegfried Jacobsohn abschliessend. Das Schauspiel war damit zu einer Tragödie umgeprägt worden.

Am Ende dieser Rollenbetrachtung soll eine sich in das Wesen der Sauer-Darstellung ganz versenkende Impression Alfred Polgars stehen, die in ihrer Dichte und sprachlichen Form einzig ist: "Sauer als Gregers Werle. Was ist er? Einer, der an seine eigene, irrsinnig-heilige, Art wie ans Kreuz geschlagen ist. Ueber dem wächsernen Gesicht liegt ein Schimmer von Märtyrerentschlossenheit. Aus visionär aufgerissenen, in einem unirdischen Licht glänzenden Augen strömt wie aus offenen Wunden der lebendigste Inhalt seiner Seele: die idée fixe (vgl. Abb. S. 205). Ich kenne nichts so Ergreifendes wie seine Art schmerzlichen Schweigens, wenn er fühlt, daß die Kluft zwischen ihm und den anderen zu breit, als daß ein Wort hinübertragen könnte. Er hat, wenn man ihm logisch kommt, eine Art, mit den Händen gepeinigt abzuwehren, als schütze er ein Heiligenbild vor blasphemischen Späßen. Er spielt wunderbar: Entrücktheit, blinde Gefolgschaft einem nur ihm sichtbaren Stern. Es wäre seltsam, diesen Menschen essen oder trinken zu sehen. Die Szene mit dem Vater ist herrlich. Seine Stimme ist da ganz tonlos, tot, haucht aus einer anderen Welt herüber. In den letzten Worten, die er spricht: 'Ich habe die Bestimmung, der Dreizehnte bei Tisch zu sein', klingt es wie die Herzensnot eines Frommen, der den Himmel von sich zurückweichen sieht. Wie durchsichtig, abstrakt, fast unkörperlich spielt er diesen nachtwandlerischen Ethiker. Spielt gleichsam die 'ideale Forderung', nicht den For-

derer. Ein Irrlicht in der 'Sumpfluft' des Ekdalschen Heims. Eine unendliche Sanftmut und zugleich die kälteste Entschlossenheit ist in seiner Stimme; und seine weiche priesterliche Gebärde, deren Güte das Segnen am nächsten liegt, ist oft wie ein lautloser ekstatischer Schrei, der zum Opfer ruft. Er spielt diesen Idealisten, der von seinen Heilandswünschen hart an die Region des Irrsinns gedrängt wird, mit einer Wirkung, die über die Grenzen des Theater-Möglichen geht" (460).

Julius Elias vermochte die "Wildente" nur durch das "Medium" von Sauers "nachschaffendem Genie" zu sehen und war der Meinung, Sauer sei der erste und wohl auch der einzige Greger der europäischen Bühne gewesen (451). Auch Julius Bab unterstreicht diese, vielleicht vollkommenste Rollenschöpfung Sauers mit dem Satz: "Diese Gestalt wird nach Oscar Sauer nicht mehr neu ausgeprägt werden können; er hat sie zu Ende gespielt wie wohl selten ein Schauspieler eine Poetenschöpfung ..." (452).

In der als Fortsetzung (453) des "Biberpelz" angekündigten Tragikomödie "Der rothe (454) Hahn" von Gerhart Hauptmann, dem eine ziemlich einstimmige Ablehnung beschieden war, lieferte Sauer als Wehrhahn ein "Meisterstück an objektiver Charakterschilderung" (455). Die Figur des Wehrhahn ist hier durch aktuelle, provozierende Anspielungen (456), allerlei "künstliche Differenzierungen und einen starken Stich in die politische Satire" (457) vergrößert und läßt die ursprüngliche Naivität vermissen. Den künstlerischen Höhepunkt bildete wieder das Verhör vor dem Amtsvorsteher im 3. Akt: "... steht er (Sauer) auf der Bühne, so ist der Erfolg da" (458). Besonders gelungen war die Episode, in der sich Wehrhahn mit tröstenden Worten um die ihr "Unglück" bejammernde Frau Fielitz bemüht, und in der Fielitz (Reinhardt), ihr Mann, mit der Wanduhr, die, den Traum seines Lebens erfüllend, ihm seine Frau als Belohnung für die Mittäterschaft bei der

Brandlegung gestiftet hat, daneben steht (vgl. Abb. S.212) (459).

In den Händen eines weniger feinfühligem Darstellers könne die Gestalt leicht zur Karikatur werden, aufs Possenniveau herabsinken, meint Heinrich Stümcke (460).

Der Baron von Völkerlingk, eine "unmögliche, schemenhafte Mischung von Feigheit, Heroismus, Genialität und Trottel-tum" (461), in Sudermanns Drama "Es lebe das Leben" (1.2.1902) misslang Sauer sonst so sicherer und künstlerisch nachzeichnender Charakterisierungskunst. Aus einer Kritik geht hervor, dass Sudermann selbst bei der Einstudierung zugegen war und sich seines Mitspracherechts weidlich bediente. So ging die Darstellung völlig daneben; denn es werde stets gut sein, wenn ein Autor manches den Schauspielern überlässt, ihrem eigenen Empfinden, besonders wenn es sich um denkende Schauspieler handele, wie es im hiesigen Deutschen Theater der Fall sei, bemerkt die "Musik- und Theaterwelt" (462). Dazu kam als weiterer kritischer Einwand - der des öfteren bei anderen Aufführungen ebenfalls zu bemerken ist -, dass man, infolge des bis zur "Virtuosität ausgebildeten 'intimen Spiels', nur mit Mühe den Wortlaut zu erlauschen vermochte und manches kräftige, aus dem Hause auf die Bühne hinaufge-rufene 'lauter' die Illusion der Wirklichkeit, die das Büh-nengeflüster vortäuschen sollte, gröblich zerstörte" (463).

Zu Max Bernsteins Schauspiel "D'Mali" schreibt Fritz Engel: "Darf man den Herrschaften den Rath geben, etwas lauter zu sprechen? Oder ist das eine Versündigung gegen Sankt Naturalismus? Im Publikum besteht nun einmal der dreiste Wunsch, möglichst alles, was der Dichter sagt, zu hören" (464). Sauer entwickelte in diesem Stück als Landgerichtsdirektor Wiedemann in "wundervoller Plastik ein ganzes Menschenleben, eine ganze Weltanschauung ..." (465).

In der Folgezeit bewies Sauer in kleineren, oft faden Rollen

sein schauspielerisches Können. "Dieser ausgezeichnete Künstler gibt dem Gleichgültigsten Gestalt und besonderen Ton" (466), schreibt Norbert Falk. Es gab zahlreiche kritische Stimmen, die ihrem Missfallen Ausdruck verliehen, dass Sauer "seine große Kunst" oft an der Wiedergabe "unmöglicher Figuren" (467) verschwenden musste. "Man hat ihm, dem gegen alle Talmiwerte so Empfindlichen, da manchmal nicht wenig Selbstentsagung zugemutet" (468), sagt Friedrich Düsel.

Eine "Offenbarung höchster künstlerischer Intelligenz" (469) war der "kalt, vornehm, bedeutend und messerscharf" (470) dargestellte Gardejunker Grobitzsch in Hartlebens "Rosenmontag", den Sauer nur während des Budapester Gastspiels 1903 spielte. Berlin hat ihn in dieser Rolle nie gesehen. Verärgert darüber, schrieb Siegfried Jacobsohn in der "Welt am Montag": "... Das Publikum erwartet, wenn es ins Deutsche Theater geht, die paar wertvollen Darsteller zu sehen, deren hohe Gagen es mit seinen Fünfmarkstücken bezahlt ... Warum spielt für Herrn Nissen nicht Oscar Sauer, der doch den Budapestern gegönnt wurde ..." (471). Einen erkennbaren Grund versagen uns die zur Verfügung stehenden Quellen. Es ist durchaus möglich, dass Brahm die kostbaren Kräfte Sauers schonen wollte. Als Bestätigung dieser Hypothese könnten die Worte Sauers gelten, nach denen es Brahm "nicht dulden wollte, daß ich in krankem Zustand auftrete ..." (472). Und Sauers Gesundheit war schon 1903 sehr angegriffen. Auch andere Hinweise in zeitgenössischen Berichten bezeugen die echte menschliche Anteilnahme, die Sorge und tätige Hilfe Brahms, wenn es galt, das schwere Schicksal Sauers zu erleichtern.

Als verarmter, altaristokratischer Marquis von Porcellet in Mirbeaus "Geschäft ist Geschäft" (2.10.03) kam Sauer, "ohne etwas zu machen, bis an tragische Wirkungen heran" (473). Mit der "gelassenen Würde" (474) des greisen mürben Aristokraten einer vergangenen Zeit spielt er die fesselndste Szene des Stückes, das Zusammentreffen mit dem taktlosen Emporkömmling

Isidore Lechat (Bassermann). Sein "unnachahmliches Überlegenheitslächeln" (475) ignoriert die Unmanier seines Gegners, und er ist auch da noch der distinguierte und taktvolle Mann, wo er von den "brutalen Tatsachen unterjocht" (476) wird.

In der "Rose Bernd", erstmals am 31. Oktober 1903 aufgeführt, fand Sauer als Vater Bernd eine "unerschöpfliche Skala menschlicher Töne" (477). Er bot in der Erscheinung und Bekümmernis des alten Bernd, der immer an den Himmel denkt und darüber die Erde vergisst, der Gott besser als seine Tochter kennt, eine in ihrer "künstlerischen Durchbildung vollendete, aus dem Vollen einer begnadeten Artistenpotenz geschöpfte Gabe" (478), die den Zuschauer bannte und einen tiefen Eindruck zurückliess. "Es ist undenkbar, die dem Vater allmählich aufdämmernde Erkenntnis vom Schicksal der Tochter mit natürlicheren, echteren, wahreren Farben zu malen und dabei doch himmelhoch über aller Trivialität zu bleiben, als dies durch Oscar Sauer geschieht" (479), meint Franz Köppen.

In Reihenfolge zeigen die Rollenbilder Sauer als Bernd im 1. Akt (vgl. S. 213), im 3. Akt (vgl. S. 214-215) und im 5. Akt (vgl. S. 216). Vornehmlich auf dem letzten Bild lässt Sauer, gestützt auf die Bibel, in den staunend offenstehenden Augen und auf der von tiefen Falten durchfurchten Stirn die in ihrer Gläubigkeit entwurzelte Natur erkennen.

"... Wäre auf Sauer noch zu rechnen - ich höre, daß er heuer wieder sehr leidend ist - so könnte man auch an eine Besetzung ... Sala-Sauer denken" (480), schreibt Schnitzler am 2. November 1903 an Brahm. Im "Einsamen Weg" Schnitzlers spielte auf Vorschlag (481) Brahms Sauer den Professor Wegrath und Bassermann den Stephan von Sala. Norbert Falk kritisierte diese Besetzung: "Nicht Bassermann durfte den eleganten, müden feinironischen und zynisch-geistreichen Sala spielen, sondern Sauer. Bassermann ist für solche Männer zu derb, zu trocken, zu wenig geschmeidig und spricht zu wenig fein ..." (482),

obwohl Sauer als Wegrath ausgezeichnet war. "Dieser Künstler stellt eben immer seinen Mann, auch wenn man ihn auf falschen Posten kommandiert" (483). Die Aufführung am 13. Februar 1904 entsprach Schnitzlers Erwartung einer "Muster- und Meistervorstellung" (484) und wurde auf seinen Wunsch während der Gastspiele des Brahm-Ensembles in Wien 1904 und 1906 gegeben; das Echo der Wiener Presse war sehr positiv. Über den Wegrath Sauers sagt Ludwig Bauer: "... Seine Art zu spielen ist eine fast peinlich diskrete. Seine Seele lispelt sozusagen ... An diese stille, müde Kunst muß man sich wohl erst gewöhnen, allein es dürfte die Mühe lohnen" (485).

Sauers letzte neue Rolle am Deutschen Theater war der heilige Antonius in der satirischen Legende "Das Wunder des heiligen Antonius" (12.3.1904) von Maeterlinck. Diese Rolle des verhöhten Heiligen enthielt mit fast "aufdringlicher Epigrammatik" (486) viele Wesensmerkmale seiner Schauspielkunst. Sauer mischte hier Ernst und Humor, "passive Würde und leicht lächelnde Ironie" (487), und war erfüllt von einem "naiven Selbstverständlichkeitsbewußtsein", das durch die "Uner-schütterlichkeit seiner Ruhe" und durch die "milde, schlichte Weichheit seines Wesens" (488) um so wirksamer wurde. "Eine Schweigen gebietende Morbidezzen der Heiligkeit zitterte von seinem 'Pathos', wenn man das Wort nicht in seiner trivialen, sondern in seiner ursprünglichen Bedeutung verstehen will," sagt Friedrich Düssel. "Ein trostreicher Gesandter des Himmels schreitet über die Bühne, wenn es sonst auch ganz profan um ihn zugeht" (489). Und Julius Bab meint: "Wer gesehen hat, wie dieser 'heilige Antonius' stumm und regungslos dastand und nur mit dem Blick der großen trauriggütigen, göttlichlächelnden Augen den vorlauten Spott zudringlicher Schwätzer bändigte, der hat etwas Großes erlebt" (490).

Das Ende der Spielzeit 1903/04 brachte die Übersiedlung Brahms und seines Ensembles vom Deutschen Theater an das Lessingtheater (491), nachdem 1903/04 der zehnjährige Pachtvertrag

mit L'Arronge abgelaufen war und Versuche, den Vertrag zu verlängern, fehlgeschlagen waren.

3. Lessingtheater (1904 - 1913)

Brahm verliess auch am Lessingtheater nicht die Bahn seiner alten realistischen Überzeugung, obwohl von vielen Seiten mit dem Theaterwechsel die Erwartung eines phantasievollen Repertoires verknüpft wurde. Schnitzler war der Meinung, dass Brahm bei abwechslungsreicherem Spielplan zudem "bessere Häuser erreichen" (492) könnte. Doch Brahm hielt vornehmlich Ibsen und Hauptmann die Treue, wenn auch die Pflege dieser beiden Dichter oft nicht finanziellen Erfolg bedeutete.

Brahm eröffnete das Lessingtheater am 1. September 1904 mit Ibsens "Frau vom Meere", was bei einem grösseren, neuen Publikumskreis ein Wagnis bedeuten musste. So schrieb denn Brahm an Hirschfeld: "... manchmal war es, als wanke uns der Boden unter den Füßen in dem neuen Raume; aber der bekannte gute Stern hat uns geleuchtet am ersten Abend, und ein ungewöhnlich empfängliches Hörervolk hat uns Willkommen gesagt. Es waren schöne Stunden ..." (493). Diese Worte erhellen die ganze Situation. "Es war ein größerer Schritt aus dem alten Hause in der Schumannstrasse nach dem neuen, kälteren, von Modegeistern unwitterten am Friedrich-Karl-Ufer, als Brahm gewußt hatte", sagt Hirschfeld. "Aber auch das hatte er nicht gewußt; wie fest sein Stern, trotz aller verdunkelnden Widersacher, am Himmel der Kunst stand, und daß er es gewesen, der kleine, große Kämpfer, der sich die Empfänglichkeit des Hörervolkes erzogen hatte. Der Erfolg des ersten Ibsen-Abends war entscheidend. Nun lebte im allgemeinen Bewußtsein, was Berlin an Otto Brahm hatte" (494).

Schon einmal, im Herbst 1889, als Brahm die ersten Schritte ins Reich der Bühnenkunst unternahm, hatte er, als geschäfts-

führendes Vorstandsmitglied der neubegründeten "Freien Bühne", die Vorbereitungen für die Aufführung der "Gespenster" leitend, die Bühne des Lessingtheaters betreten. Nach der ausgezeichneten Aufführung der "Frau vom Meere" bat Brahm sein Publikum im neuen Hause, ihm weiter zu folgen "auf dem Wege ernster Kunst", den man hier suchen wolle (495).

In der "Frau vom Meere" überzeugte Sauer als Dr. Wangel in seiner "selbstlosen, wirklich demütigen Liebe" (496) zu Ellida (Triesch) und in der Art, wie er seine menschlichen und ärztlichen Eigenschaften, sein Mitgefühl und sein Sachverständnis ineinanderfliessen liess, um ihn zur "höchsten ethischen Höhe" (497) zu führen. Wie Sauer den bedrängten Gatten aus dem Instinkt der Güte heraus staunend, tastend, fragend und erratend (vgl. Abb. S. 217) zur höchsten Weisheit gelangen lasse, erschien Arthur Eloesser unübertrefflich (498). War die Gestalt vorher als kleiner, enger Pedant gespielt worden, so liess Sauers "seelenguter, hilfloser Wangel" (499) erst begreiflich werden, warum Ellida bei ihm bleibt. Seine "klug spähende, ratlos herzliche Art" (500) gab den quälerischen Sehnsuchtstrieben Ellidas einen starken Gegensatz. "Ihm steigt aus dem weichsten, dem reinsten Herzen das Wunderbare herauf, das Nora erträumt hat, und das erst für Ellida Wirklichkeit wird" (501). Unvergesslich aber blieb das "zuletzt durchbrechende Aufleuchten eines wahrhaft elementaren Seelenjubels, als endlich das Ziel erreicht ist und die aus Dämonen-Schlingen Befreite, aus dunklem Gemütskerker ins Licht der Menschlichkeit neu Emporgestiegene ihrem Retter aufschluchzend in die Arme sinkt. Da strahlte und leuchtete alles menschlich Gute von Oscar Sauers Stirn: er ward gleichsam zum Lichtalben, der den Geist der Finsternis gezwungen und verscheucht hat. Des Menschen eigenste Natur schien sich hier in einer künstlerischen Schöpfung geheimnisvoll zu enthüllen: eine ganz in Geist verwandelte Seelengüte, eine von innen her wohltätige Schöpfermacht" (502). Wenn er beim Ausklang des Dramas sein "Jubilieren" abhebt, in dem ein "kaum

verhaltenes Schluchzen zittert" (503), das man "von diesem Künstler, diesem Menschen hören muss, so begreift man", schreibt Siegfried Jacobsohn, "Warum uns heute keiner, keiner teurer ist als er" (504). Sauers Wangel war: die Güte. "Sein Spiel hat in seiner eigentümlichen Reinheit und Schlackenfreiheit fast immer einen leisen Zug von Unwirklichkeit", sagt Alfred Polgar. "Er gibt Figuren wie diesem Doktor Wangel etwas Stilisiert-Prinzipielles, das sie fast ein wenig ins Allegorische entrückt. Seine Figuren haben keine Rinde, keine harte Oberfläche. Schutzlos liegt ihr Innerstes da. Sauer spielt gewissermassen die Musik seiner Menschen, nicht ihren Text" (505).

Die am 4. Januar 1896 am Deutschen Theater völlig durchgefallene Premiere des "Florian Geyer" hatte damals zur heftigen Ablehnung dieses historischen Dramas geführt. Erst die Inszenierung vom 22. Oktober 1904 am Lessingtheater ist ein durchschlagender Erfolg geworden. Die schauspielerische Wiedergabe des Florian Geyer durch Rittner hat dabei die positive Aufnahme entscheidend beeinflusst. Sauer spielte den getreuen Feldschreiber Löffelholz, echt und fesselnd schon in der Maske (506), mit eindringlicher Wirkung. Alfred Kerr meinte, Rittners Darstellung ablehnend, Sauer sei der einzige, der den Florian Geyer wirklich spielen könnte, wenn er "mehr Kraft hätte und voller wäre", weil er "ja der tiefste Ethiker unter den deutschen Schauspielern dieser Zeit" (507) sei. Wieder eine Bestätigung für die mangelnde naturalistische Schwere in Oscar Sauers Schauspielkunst. Man muss hier Julius Bab korrigieren, der Sauer als den "gottgegebenen Schauspieler Gerhart Hauptmanns" (508) bezeichnet; denn im Grunde waren es, obwohl das Wesen Sauerscher Schauspielkunst der erschöpfenden Interpretation von Hauptmann-Rollen zugute gekommen ist, nur untergeordnete Rollen, die er in Hauptmanns Dramen verkörperte. Sein Wehrhahn und Michael Kramer bilden eine Ausnahme.

War in den Hauptmann-Rollen von Natur nur selten einmal

Wirkung und Sonderruhm zu erobern, so zeigte Sauer zwischen- durch gerade in den ihm oft zufallenden Episodenrollen "scharf silhouettierter Aristokraten, Kavaliers und Lebe- männer" (509) sehr feine, meisterliche Charakterstudien, ohne auch nur der Andeutung eines Effektspiels zu unterliegen. So schuf er ein "kleines Kunstwerk innerhalb des guten En- sembles" (510) als Oberst a.D. Oldefähr in der amüsanten Gro- teske "Der Arzt seiner Ehre" von Paul Mongré. "Wo sich andere mit dem unterhaltenden, vielleicht fein pointierten Moment- bild eines Beschwipsten in nächtlicher Sektstimmung begnügt hätten, zeichnete er eine humoristische Figur, einen ferti- gen, dreifach gesiebten und gebrühten Lebensphilosophen, der mit feiner Ironie auf das Gehudel unter sich herabblickt. Und immer wieder ist es auch hier ein Stück reinmenschlicher Gü- te, das trotz aller scheinbarer Oberflächlichkeit vom Grunde herauf durchblinkt und uns ein nachdenkliches Lächeln ab- listet" (511).

In Sudermanns "Stein unter Steinen", diesem "innerlich ver- logenen" (512) Schauspiel, gelang Oscar Sauer als biederer, von Güte überfließender Steinmetzmeister Zarncke (vgl. Abb. S. 218), der den "philantropischen Tik" (513) hat, sich ent- lassener Sträflinge anzunehmen und sie wieder zu Menschen zu machen, dank seiner "diskreten Retouschierungskunst" (514) ein Rettungswerk. Sauer blieb mit jedem Wort "Organ humaner Tendenz" (515) und zugleich in jeder Wendung des Dialogs in- dividuelle Persönlichkeit, auch da noch, wo das Stück im "Sumpf seiner Trivialität und Nichtigkeit" (516) zu ersticken drohte.

Im "Ruf des Lebens" sollte Sauer den Arzt spielen. Das "steht so fest, daß wir nicht mehr darüber reden müssen", (517) schreibt Schnitzler am 23. Januar 1906 an Brahm, der am 27. Ja- nuar, acht Tage nach der Premiere von "Und Pippa tanzt", antwortet: "... Nun noch ein anderer, wichtiger Punkt. Ich kenne Ihre Vorliebe für Sauer - Arzt und habe deshalb gezö-

gert, Ihnen zu sagen, daß Sauer recht angegriffen ist und daß eine Premiere mit ihm geradezu ein Wagnis wäre. Das hat sich neulich in Pippa gezeigt, wo er so gehemmt war, daß Hauptmann schier verzweifelte und erklärte: nie wieder Sauer in einer Hauptrolle. Und Prof.Lazarus meinte, als Sauer einmal zu stolpern drohte: wäre er hingefallen, er wäre nicht wieder aufgestanden. Dies mag nun übertrieben sein, jedenfalls kann man für die nächsten Wochen nicht mit ihm rechnen, für die Proben wären wir in ewiger Angst und für die Premiere ebenso. Ich schlage Ihnen also Reicher für den Arzt vor, der vielleicht Ihrem Ideal nicht so nahe kommt wie Sauer, aber jedenfalls viel für die Aufgabe mitbringt, auch eher geeignet erscheint, übers Gebirge zu wandern und in den Krieg zu ziehen als der arme Sauer" (518). Die Premiere fand am 24.Februar 1906 ohne Sauer statt.

Als Wann in "Und Pippa tanzt" (19.Januar 1906) sah man "wie immer in ihm den Darsteller von Geist" (519). Ein Mann seines Wertes, ein Ethiker, musste ja diese Gestalt des höheren Menschen, der wahrhaftig eine Ahnung des Kommenden gibt, spielen. Aber es durfte ein vollerer, blutvollerer sein (520).

In der Neuinszenierung der "Hedda Gabler" vom 14.September 1906 zeigte Sauer als Brack eine Meisterleistung. Er gab ihn in der vorzüglichen Maske eines alten Roués (vgl. Abb.S.220) mit einem "wie zum Schmecken gespitzten Munde" (521) des leichtlebigen Epikuräers, dessen "unverschämte Blicke" (522) und dessen Lässigkeit in der Haltung und Sprache eines Lüsternen, der mit den "leisen Pranken des Leoparden" sein Opfer umschleicht (523), bei aller "Bestialität das Eindringlich-Leise" (524) hatte, das der Aufführung sonst fehlte. Irene Triesch als Hedda, Rudolf Rittner als Ejlert Lövborg, Willy Grunwald als Jörgen Tesmann und Fräulein Gernod liessen das "intellektuelle Vergnügen" nicht so sinnfällig zum Ausdruck kommen, wie es Ibsen, der "nie so elegant gerechnet" (525) wie in diesem Stück, gespielt sehen wollte.

Der Brack in Sauers Darstellung blieb bedeutend, und Alfred

Polgars Worte über die Aufführung der "Hedda Gabler" innerhalb des Ibsenzyklus im Jahre 1909 umfassen den ganzen Brack: "Was hat er für ein infames kleines Rationalistenlächeln für Frau Heddas Schwärmerein! Einfach durchgestrichen werden sie von diesem Lächeln, quer durch. Nur ein kleines spöttisches Straffen seines Mundwinkels, und Frau Heddas Ekstasen stehen abgetan da, wie Gespenster in hartem Tageslicht. Mit welcher unnachahmlicher Noblesse spielt er den planvoll Abwartenden, der weiß, daß das genialische Überrumpeln nicht seine Sache ist, wohl aber das kluge Nützen der Chance. Und wie spürt man doch hinter aller Gelassenheit dieses Mannes den quälenden Durst nach der Frau. Alle Milde und Güte, die sonst in Sauers Art, erscheint auch hier: aber gewissermaßen gefroren. Von einer dünnen, klaren, glatten Eisdecke gefesselt, die alles, was unter ihr, in der Tiefe, klingen will, unhörbar macht ... das ist schauspielerische Vollkommenheit" (526).

Noch am 11. Oktober 1912 fesselte Sauers Brack das Publikum mehr als Tilla Durieuxs erstes Auftreten am Lessingtheater, obwohl er manchmal "zuviel Pausen und Deutlichkeiten" (527) hatte. "Es ist selbst bei einer so launigen Rolle ein ergreifendes Erlebnis, ihn zu sehen", schreibt Emil Faktor. "Er muß gestützt werden, er schleppt sich von der Tischkante zum Lehnstuhle, und sobald er spricht, ist er ein Centrum der Bühne, ein Quell der Lebenswärme. Wenn man könnte, wie man möchte, dürfte man keinen Abend versäumen, an welchem dieser einzige Interpret von Menschenworten sich seiner Einsamkeit entreißt" (528).

In ihren Erinnerungen sagt Tilla Durieux, die Hedda dieser Aufführung: "Oscar Sauer wäre ein wundervoller Brack gewesen, wenn seine schwere Erkrankung nicht schon seine Bewegungen behindert hätte ... man mußte ihn bei jedem Stellungswechsel stützen und führen, denn allein konnte er sich nur schwer vom Platze bewegen. Er verbarg seine Hilflosigkeit sehr geschickt, aber es war doch peinlich, wenn Hedda Gabler ihn zum

Gartenweg führte, zurücktrat und erstaunt sagte: 'Sie gehen durch den Garten?' Sein Spiel war aber immer so wundervoll menschlich und einfach, daß das Publikum alle störenden Einzelheiten übersah. Gerade Oscar Sauer bestätigte meine Überzeugung, daß auf der Bühne kein Stil und keine Mode existiert, sondern nur die klare Menschlichkeit, die siegreich über allem stehen muß" (529).

Ibsen, der von Jahr zu Jahr dominierender auf Brahms Spielplan wurde, gab Sauer mit dem Kammerherrn Bratsberg eine Gestalt, die den "Aristokratismus der Gebärde" (530) in den des Herzens und Charakters übersetzte. "Wo hört da die objektive Gestaltungskraft einer fremden Figur auf, wo fängt die sich nur noch selber gebende Edelreife der Menschlichkeit an" (531), fragt Friedrich Düssel. Sauer hatte als Bratsberg Gesten, Töne und Blicke, die den Atem versetzten, so lebenswahr und zugleich schicksalsgewaltig waren sie (532).

Für Arthur Eloesser war am 21. September 1907 nicht Bassermann als Stensgard der "König des Spiels", sondern Sauer mit seinem "unendlich feinen Kammerherrn Bratsberg, dessen lebenswürdige Greisenerscheinung an den alten Fontane erinnerte" (533) (vgl. Abb. S. 224). Eloesser deutet das Unterschiedliche in der Schauspielkunst Bassermanns und Sauers an, wenn er nicht den Stensgard Bassermanns, der "so viel agierte", als die überzeugendste Gestaltung der Aufführung ansah, sondern den Bratsberg Sauers, der denkbar "wenig tat" und doch "ganzer war, als die Anderen". Das sei Sauers Kunst, weil seine Natur, keinen Strich zu vergrößern und das Ganze nicht zu zerlegen, wie es Bassermann geschehen könne, wenn er die äußerste Deutlichkeit der Illusion erzielen wolle (534).

Die Wiener Kritik beobachtet beim Gastspiel 1909 an Sauers Bratsberg eine "fast asketische Sparsamkeit und Diskretion der Mittel bei äußerster Vergeistigung und Durchseelung" (535) und bewundert "den Hauch einer unmateriellen Schönheit, der

um den ganzen Mann ist" (536).

Bei der Betrachtung der letzten beiden, grossen Ibsenrollen Sauers, des Allmers in "Klein Eyolf" (2. November 1907) und des Pastor Manders in den "Gespenstern", bestätigt sich noch einmal seine ausserordentliche Schöpferkraft und sein kongeniales Nachempfinden Ibsenscher Problematik, in der das "Zwielicht der Ahnungen" herrscht und die "Rätsel des Geheimnisvollen und des Jenseitigen weben". Sauer bewies auf den Wegen Ibsenscher Altersdramatik jene feine, psychologisch nachfühlende Seelenkunst, mit der "allein der Schauspieler dem listenreichen Proteus auf seinen trügerischen Schleichwegen" (537) folgen konnte. Einer typisch naturalistischen Schauspielkunst, die mit ihrer geraden Ehrlichkeit, ihrer elementaren Simplizität und ihrer wesensmässig bedingten Eindeutigkeit "zu sehr Instinkt und zu wenig Nerv" (538) zu geben vermochte, war die restlose Ausschöpfung Ibsenscher Problematik versagt. Hier wurde eine im Wesen des Darstellers begründete Problematik erforderlich; man musste elastischer, durchsichtiger, suggestiver veranlagt sein, um zu bestehen. Und Sauer erfüllte diese Voraussetzungen. Seine "Seelen- und Nervenkunst vollends fand sich in allen Irrgängen eines psychischen Labyrinths zurecht. Mit einer unsäglich künstlerischen Bescheidenheit, kaum sich regend, stellte er die Beziehungen zwischen sich und dem Tiefstpersönlichen der Dichtergestalt her, vermochte er die Wechsel, die Gezeiten, die Deklinationen der Seele, die sanftesten psychologischen Abtönungen und Verschmelzungen, den Widerschein einer Empfindung in der ihr folgenden körperhaft zu machen ..." (539).

Unverständlich bleibt, weshalb Brahm Sauer nicht den Rubek und Rosmer spielen liess, von denen sich die Rolle des Rosmer nach seinem Allmers geradezu aufdrängte; Jacobssohn meinte: "... und wenn Brahm diese Vorstellung (Klein Eyolf) nicht ganz vergeblich einstudiert haben will, so muß er aus ihr die Anregung nehmen, uns endlich Sauers richtigen Rosmer sehen zu lassen..." (540). Denn Sauer vereinigte im Allmers alle

die Eigenschaften, die auch der Rosmer erforderte: die Zartheit des Wuchses, die Durchsichtigkeit des Antlitzes, die Milde des Wesens, um einen gleichsam abstrakten Gegensatz, der dichterischen Anlage entsprechend, zu den überlegenen und glutvollen Frauen, wie Rebekka und Rita, zu schaffen.

Nun ist aber gerade der Allmers in der Kritik unterschiedlich beurteilt worden, was aber keineswegs die in den vorausgegangenen Sätzen angedeuteten Darstellungsmerkmale schmälert, die Sauer für den Rosmer prädestiniert erscheinen liessen. Vielmehr steht hier der grosse Dialog des Ehepaares im zweiten Akt im Blickpunkt, in dem das Geistigere, Bewusstere eines schwankenden und schwächlichen Mannes zur hämischen Grausamkeit gegen die energischere und lebensvollere Natur der Frau (Rita-Triesch) werden sollte. "Denn hier, in diesem bössartigen tückischen Wett-Zielen nach den verwundbarsten, schmerzempfindlichsten Stellen des anderen, kommt Oscar Sauer nicht recht mit", sagt Alfred Polgar. "Seine Noblesse bringt es nur zu einer verschämten, verschüchterten Art des Wehe-Tuns. Ein moderner Franzose schreibt einmal: *la charge c'est une fuite en avant*. So sieht Herrn Sauers Abrechnung mit der Gattin aus. Mit einer nervösen Angst vor dem Angriff stürzt er sich in den Angriff, und es scheint, daß ihn die bösen Worte, die er sagt, mehr schmerzen als die, welche ihm gesagt werden" (541). Die natürliche Reaktion Sauers in dieser, von schäumender Boshaftigkeit gekennzeichneten Auseinandersetzung wäre, daß ihm das Wort im Munde ersterben würde. Den Kernpunkt von Sauers Wesen treffend, interpretiert Jacobsohn: "So tausendfach differenziert Sauer als ein Aristokrat der Seele zu sein vermag, so schwer würde es ihm fallen, seine reine Menschlichkeit mit Zügen von Komödiantentum, und sei es auch unbewußtem, zu amalgamieren. Als Allmers versucht er es gar nicht, weil er die Gestalt offenbar ohne jede Skepsis hinnimmt" (542).

Es darf aber auch andererseits in der Anlage dieses unklaren, passiven Ideologen, der von idealer Betätigung und "Verant-

wortung" träumt, die für diesen Schwächling ja nichts anderes bedeutet als für Hjalmar Ekdal "die Erfindung", nicht ausser acht gelassen werden, dass die Gefahr besteht - obwohl durch die schneidende Auseinandersetzung des Ehepaares das Ganze an Lebendigkeit gewinnt -, die Probleme des Schauspiels allzu körperlich an das Erlebnis des Einzelmenschen zu knüpfen. Denn Ibsen will im Ehepaar Allmers schlechthin Mann und Weib, Adam und Eva, symbolisieren. Kerr sagt: "Sie aßen vom Apfel einer Erkenntnis, die nicht mehr körperlich war" (543). Es könnte durchaus zutreffen, dass Sauer bewusst das aggressive Moment in der Auseinandersetzung mit Rita milderte, weil er es mit dem sonst so passiv angelegten Charakter für unvereinbar hielt, ganz abgesehen von seiner wesensmässigen Struktur.

Die unmittelbarste Wirkung erzielte er mit den sanften und ruhigen Worten am Anfang und zum Ende des Schauspiels, in der letzten grossen Aussprache mit Rita, die zur resignierenden Versöhnung führt.

Dieses schwer spielbare Schauspiel, das sich "viel unmittelbarer mitfühlen, mitdenken läßt, wenn das gesprochene Wort ausgeschaltet wird und der Gedanke zu Gedanke redet" (544), ist zu einem künstlerischen Höhepunkt innerhalb des Ibsenzyklus 1909 geworden. Bis zum Beginn des Ibsenzyklus am 22. Januar 1909 stand es mit 12 Aufführungen (545) an vorletzter Stelle der Ibsenvorstellungen unter Brahm.

Da der Allmers für Sauer die einzige Gestaltung in der Ibsenschen Altersdramatik bedeutete und Sauer nach der geteilten Auffassung der Kritik über seine Leistung bei der Aufführung von 1907 weiter an der Rolle gearbeitet hat, soll anhand des Materials von 1909 eine abschliessende Rollenbetrachtung stehen.

"Klein Eyolf" hatte seit 1907 an eindringlicher Wirkung überraschend gewonnen. Tönten damals die Gespräche des Eltern-

paares nach dem Tode des kleinen Krüppels Eyolf grell und laut, atmete jetzt von Anfang an die Zwiesprache der beiden den "Geist der großen Stille", mit dem das Schauspiel ausklingt. Sauer liess den Allmers mit einer "großen, voll ausgereiften Kunst überzeugend lebendig" (546) werden. Er war der Mann, der "schweremütig ... nein: nachdenklich-schweigsam (denn Schwermut klingt zu lyrisch) eine Lebenswandlung durchmacht. Er stand ... wie eine Gestalt aus grosser Ferne vor der Schwester-Geliebten. Gekettet ... an einen farbigen Vogel (Rita). Erkennend-aufsteigend. Ein letzter Mensch..." (547), schreibt Alfred Kerr.

Arthur Eloesser spricht von einer bei Sauer "immer zu bewundernden meisterlichen Ganzheit" (des Allmers), in die "keine Analyse" (549) eindringen könne.

Ein für uns wichtiges Moment, dessen Ursache wir bisher in der "impressionistischen Kritik" der Zeit allein zu erkennen glaubten. Werden unsere Darlegungen - auf Grund des uns zur Verfügung stehenden, umfangreichen Materials - auch nicht durch die Feststellung entwertet, dass Sauers Gestaltungen nicht zu analysieren seien, so kann man aus dieser Erwähnung doch entnehmen, wie schwierig es selbst für den fachkundigen Kritiker gewesen sein musste, Sauers so ganz und gar unkörperliche, transparente Schauspielkunst auf analytischem Wege zu erfassen. Obwohl oder gerade weil Sauers verstehendes Bewusstsein ihn befähigte, die dichterische Aussage kongruent nachzuschaffen, sie in seine eigene Empfindung zu übersetzen und zu Ende zu denken, und seine Darstellung im kleinsten Zuge, in der zartesten Abtönung, im leisesten Wechsel getreu blieb dem Willen des Dichters, ist für die zahlreichen Rezensenten bei Oscar Sauer immer nur die geistige Gesamtinterpretation seiner Rollengestaltungen bestimmend und allein ausschlaggebend gewesen.

Einen Beweis für die "meisterliche Ganzheit" seiner Gestal-

tungen, in denen die Arbeitsspuren schlackenlos beseitigt waren, bietet auch die Art seines Rollenstudiums. Impression und sorgfältig ausgeführte Studie verschmolzen hier zu einer restlosen Einheit. "Er liest ein neues Werk immer und immer wieder, bis die Gestalt, die er darzustellen hat, völlig lebendig vor ihm steht: in ihrer ganzen Wesenheit, in ihrer äusseren Erscheinung, in Maske und Kostüm, in jeder Geste, in der Art ihrer Sprechweise", berichtet Philipp Stein. "Und sie spricht zu ihm dann nicht nur, was im Buche steht - sie sagt ihm alles, auch was nur zwischen den Zeilen steht. Er hat nun eine völlig greifbare Impression. Dann erst geht er an das Memorieren seiner Rolle, und nun kann es wohl vorkommen, daß er seiner Impression hier und da noch Lichter aufsetzt, wohl auch einige Schatten vertieft, bis das geschlossene Kunstwerk dasteht" (549).

Im Lessingtheater, das unter der Direktion Brahm Berlins eigentliches Ibsen-Theater war, wurden am 26. September 1908 die "Gespenster" aufgeführt, zum ersten Male, seitdem dieses Drama im Jahre 1889 die Vorstellungen der "Freien Bühne" eröffnet hatte.

Else Lehmann als Helene Alving, Albert Bassermann als ihr Sohn Oswald und Oscar Sauer als Pastor Manders vermittelten durch ihr Zusammenspiel ein "höchstes ästhetisches Vergnügen" (550). "Sauer löste mir endlich das Rätsel des Pastor Manders", sagt Eloesser. "Seine Mischung aus einem ganzen Kind und einem halben Heuchler wollte mir bisher nicht einleuchten" (551). Sauer erklärte die Halbheiten eben durch diese Kindlichkeit. Kinder haben keinen kritischen Wahrheits-sinn, Kinder weichen aus, geben nach, betrügen sich, lassen sich betrügen und wissen bei aller List unschuldig zu bleiben. Auch Alfred Kerr sieht die den ganzen Fall erschöpfende Kindlichkeit "wie einen Generalnenner" in Sauers Interpretation an. "Sauer schleppt. Nein... (Er gibt den Pastor Manders.) Er schleppt nicht: man sieht eine wirkliche Wirklichkeit sich



Privatbild 1908

veröffentlicht in: Oscar Sauer - Gedenkbuch,
Berlin 1916

aufbauen. Man sieht fast erschüttert einen anfechtbaren Menschen von allen Seiten (nicht einen Ausschnitt mit Dramenfront). Man erblickt nicht 'Züge': sondern etwas unglaublich Ganzes". Er war hier "ein (nationalliberal) Glaubender ... und manchmal mit frommer Schwachheit Mogelnder; doch mit einem nicht nur gütigen, sondern in seiner Weise tiefen Herzen ... Sauer gab (nein: war!) eine Mischung mit wundersam ineinanderfließenden Teilen von drolliger Schwachheit ... und jenem menschenherrlichen Untergrund, um dessentwillen die Frau Alving zu ihrer Liebe für ihn gekommen sein muß..." (552)

Jacobsohn spricht von den "Duetten" der Lehmann und Sauers, in denen sich nämlich Kunst so restlos und organisch in Natur verwandelt habe, daß keine Unterscheidung mehr möglich sei; dass auch der Analytiker sich den Hymniker verwandeln dürfe (553). Die späte, allzu späte Liebesszene im zweiten Akt war ergreifend. Sauer liess hier nicht nur die ihm von der Frau entgegengebrachte Liebe durchblicken, sondern offenbarte, kurz auflodernd nur, mit einer Stimme, in der das "inbrünstigste Geständnis zitterte" (554), wie sehr er selbst diese Frau einst geliebt. Danach war seine Stimme wieder "ein tiefer Glockenton in dunklem Zimmer; in weichen, gerundeten Kurven wogt der Tonfall. Dahinter begraben, weit, fern, ruhen die Leidenschaften ... mit ihren heimatlosen Erinnerungen" (555). (vgl. Abb. S.221-223)

"Manches hat ausserdem nur die Beziehung zur Gemeinde: hier ist die Mischung von maßloser Herzensgüte ohne Welterfahrung mit dem naivsten Egoismus und einer förmlich lebenswürdigen Feigheit in Sauers flutendem und dennoch festem Spiel so wenig nachzuahmen wie zu schildern" (556), und müsste, wäre es möglich, für die "Nachwelt aufbewahrt" (557) werden, schreibt Jacobsohn.

Sauers Manders wirkte "wie ungespielt", selbstverständlich schien "das Priesterliche in seiner Art, diese permanente

Bereitschaft seines ganzen Wesens, zu segnen, zu ermahnen, zu trösten, milde zu tadeln ... Die Sauersche Kunst läßt aus den Menschlichkeiten des Pastor Manders eine merkwürdige letzte Blüte sprießen: einen unbeschreiblich weichen Humor. Es ist wie: lächelnde Einfaltsverklärung. Ein Stückchen künftiger paradiesischer Heiterkeit schwimmt in leichter Wolke schon um dieses Priesters irdische Person" (558).

Wien sah Sauer beim Gastspiel 1909 zum letzten Male; neben Peter Stockmann, Kammerherr Bratsberg und Dr. Rank gab er den Pastor Manders. Michael Kramer musste wegen Erkrankung Sauers ausfallen (559); in der "Wildente" spielte Kurt Stieler den Gregers Werle. Die Enttäuschung darüber zeigt sich in der Wiener Presse, die Sauers Werle "schmerzlich" vermisste, weil der Aufführung "ihre feierlichste Stimme genommen, ihr gleichsam der Orgelklang fanatischen Glaubens fehlte" (560). Stieler besaß nicht die "Kraft der Persönlichkeit" (561), seine "gute oder schlechte Mittelmäßigkeit" wurde vom "Glanz seines Vorgängers" (562) verdunkelt. Das "Wiener Fremdenblatt" sagt nach einer ausführlichen Würdigung dieser bedeutenden Sauerschen Rollenschöpfung, die Wien in den Vorjahren oft erleben konnte: "... es ist ja völlig gleichgültig, von wem er (Gregers Werle) nach Sauer gespielt werden wird..." (563).

Der künstlerische Gesamteindruck war bei den Wiener Gastspielen noch nie so stark wie 1909, als Brahm mit dem Ibsenzyklus allabendlich ausverkaufte Häuser erzielte (564). Schnitzler schrieb am 16. Juni 1909 an Brahm: "... Ihr Theater ist das einzige heute, von dem Fäden sich zum Herzen der Welt spin-
nen..." (565).

Über die "Gespenster" bemerkt das "Wiener Fremdenblatt":
"...jede kritische Beleuchtung muß vor einer Aufführung verstummen, die einzig dasteht, in dieser Fülle des Erlebens, in dieser Pracht und Größe eines symphonischen Ausdrucks. Die Kritik muß aufhören, wo das Theater endigt. Bei Else Lehmann

und Oscar Sauer. Die ... Aussprachen, Lebensbeichten, Erschütterungen, Gewissensbefreiungen dieser Beiden haben auf dem deutschen Theater nicht ihresgleichen. Der Manders Sauers, wundervoll in seiner herben Gefäßtheit, in der inneren Reinheit, die die ganze Gestalt förmlich durchleuchtet, transparent macht, von einer schmucklosen Güte, einer selbstlosen Bereitschaft, die Synthese: Mensch und Priester. Er umfaßt beide und formt sie so zu einer Gestalt, hört das Bekenntnis der Frau Alving, wie Engstrands kniffige Lügenhaftigkeit mit einer gleichsam unpersönlichen, durch Art und Sendung bestimmten Güte an" (566).

Als am 7. November 1908 Gerhart Hauptmanns "Michael Kramer", acht Jahre nach seinem ersten Erscheinen, wiedererweckt und eigentlich erst entdeckt wurde, verliessen die "Stammgäste" des Lessingtheaters "in tiefer Ergriffenheit, noch ganz im Banne eines großen Eindrucks" (567), das Haus. Der am Ende nach einer stummen Pause ausgebrochene Theater-Applaus hatte fast wie eine Entweihung gewirkt. "Kein Theater der Welt hat heute noch den tiefen, spröden Ernst, die Gewissensreinheit des Schaffens, um eine Figur wie den Michael Kramer wagen zu dürfen. Oscar Sauer der schlichteste, deutscheste Künstler hob ihn in die Lichtsphäre seiner zarten starken Seelenkraft ... Er gestaltete den ehrwürdigen Menschen, wie er nun in der Erinnerung bleiben muß" (568), urteilt Arthur Eloesser.

Sauer hatte sich in "äußerstem Selbstvergessen" ganz in die Seele des Michael Kramer versenkt. "Wie nur ein Darsteller so völlig d e r werden kann, den er vorstellen soll" (569), fragt Isidor Landau. Die Beantwortung auf die Frage nach dem Wesen des Michael Kramer und seiner Darstellung durch Sauer versucht Alfred Kerr zu geben, wenn er schreibt: "Ein Mensch; auf keinen glücklichen Platz gestellt im Getrieb; ungut bedacht in seinem Körper; mit großer Seele: das ist Michael. Oscar Sauer. Was er zu sagen hatte, zumal am Schluß: das

fiel ihm nicht ein; es entstand in ihm ... Er gab - nicht nur das Große des Michael Kramer: auch das Naive. Etwas von einem Bastler; einem Eingesponnenen...; nicht einem Sonderling, doch einem, der schon täglich in die Tiefen geblickt. Um was vom Igel wie Hebbels Meister Anton (welcher die Komik eines Igels nicht kannte) zu haben, blieb er vom Kategorischen zu hell durchleuchtet. Wes war er? ... Er war manchmal wie ein alter, treuer, merkwürdiger Vogel, der viel verwunden hat, auf seiner Stange mit tiefen, pflichterfüllten Augen verharret und gegen den Schluß anfängt, übermenschlich zu singen" (570).

Es mag zuerst kurios klingen, wenn Eloesser, Sauers Schöpfung interpretierend, sich eines anscheinend ungewöhnlichen Bildes bedient, dessen Aussageintensität aber von einer verblüffenden Gültigkeit ist. Er sagt: "Dieser Kramer ist ein Schuster mit seinem Buckel, mit seinem Schleppgang, mit seinem grauen Kraushaar, mit seiner ergreifenden Unansehnlichkeit, aber er ist ein Schuster wie Hans Sachs oder Jacob Böhme. Nur deutsche Schuster haben gedichtet und philosophiert, haben diese Größe des Menschlichen unter der Demut der Erscheinung, dieses protestantische Bewußtsein von der Würde des Christenmenschen. Kramer ist kein Künstler, er weiß es, aber er hat die Religion der Schönheit, den Vollbesitz der Sehnsucht, das Gefühl von dem, was nottut, ein geringer treuer Hüter des heiligen Feuers, das den Menschen vererbt werden muß..." (571).

So zeichnete Sauer einen ganz bestimmten Menschen! Und blieb doch bei vielen individuellen Zügen nur Gerhart Hauptmanns Michael Kramer: "... in der Mühseligkeit der Artikulation, in der gefiederartigen Sprengelung der Barttracht, im verwunderten oder zornigen Blick durch und über die Brillengläser (vgl. Abb. S. 226), in der Unnahbarkeit des schlichten Wesens, in der strengen Reinheit seines Kunstempfindens und in der Unsentimentalität eines wie selbstverständlich gütigen

Herzens..." (572), folgte er genau den Intentionen Hauptmanns.

Äusserst fein und "wie mit Selbstüberwindung" (573) sprach Sauer die Worte von der Heiligkeit des künstlerischen Schaffens; denn ein Künstler, der seine Weltanschauung unter einer so rauhen Schale verbirgt, wird sich auch dem verstehenden Freunde nur widerstrebend enthüllen.

Sauer übertraf mit dem Michael Kramer alle Erwartungen der Kritik. Während er sonst leicht "vom Dur zum Moll" (574) tendiert, wie vorausgegangene Rollenbetrachtungen gezeigt haben, blieb er hier die Härte des Unnahbaren nicht schuldig. Hatte Max Reinhardt als erster Darsteller des Michael Kramer eine von Gott geschlagene und eingeschüchterte Existenz gezeichnet, so gestaltete Sauer einen Wissenden, "ein in stolzer Demut still gefaßtes Herz, das sich gegen Gott und sein Schicksal nicht aufbäumt, das ihnen beiden aber mit tapferm Freimut ins Auge schaut: Hier bin ich, ein Mensch, der gefehlt und gesündigt hat, aber sich deshalb nicht in den Staub wirft" (575).

Das Werben Michael Kramers um Arnolds verstockte, verängstete Seele bildete die dramatische Höhe des Werkes. Bei aller gütigen Nachsicht, aller sanfter Eindringlichkeit und liebevoller Überredungskunst Sauers, mit der er Arnold vor dem unfehlbaren moralischen Untergang zu retten sucht, offenbarte er in der Abrechnung mit dem mißratenen Sohn eine "eherne Kraft, die man kaum in ihm vermutet hätte" (576). Hier begann eine "spröde und herbe Tragödie" zu tönen; Sauers Stimme schwoll zu "feierlichen Akkorden" an, wenn er dem erniedrigten, dem verkommenen Sohn die "Nänie singt" (577). In diesem vierten Akt sollte die Seele des Stückes selbst sprechen, unabhängig von allem Zufälligen und Bedingten im einsamen Monolog mit der Ewigkeit, so wie sie "das Menschengemüt allein begeistern" kann, nämlich als "die Sehnsucht", als "die Fra-

ge an das Ungenannte. Wohin, wozu?" (578) Sauer blieb frei von Salbung und Deklamation. "Er gab keine Aphorismen, sondern Erlebtes wie einer, der sich seine Gedanken aus dem schmerzenden Kopf schlägt" (579). Wenn er sprach, so "fielen die letzten Schleier vor einem visionären Blick, der über den Schein zum Sein vordringt, über die Niedrigkeit eines Menschen zu seiner Qual, über die Tragik seines erbärmlichen Untergangs zur Glorie seiner Majestät, seines Friedens, seiner Überlegenheit über die Lebensgefährten, die noch vom Krampf der Ratlosigkeit geschüttelt werden" (580).

Fritz Achterberg, der Arnold Kramer dieser Aufführung, schrieb noch 1960: "... es war an der Leiche seines Sohnes ... seine große Rede über seinen Sohn war so einfach und ergreifend daß ich auf der Bahre tief ergriffen wurde..." (581). "Bei der Totenklage um den Sohn", sagt Emil Faktor 1916, "saß man wie am Weltende und starrte ins Helldunkel der Ewigkeit... Alle Wallungen bisherigen Daseins durchzogen die Brust, während man einem Vater zuhörte" (582).

Heinz Hilpert verweist auf zwei unvergessliche und geniale Darsteller des Michael Kramer: "Eugen Klöpfer, der das Herz der Rolle, und Werner Krauß, der den Geist und Sinn des Stückes spielte. Aber all das in einem hat nur einer gegeben", sagt er, "einer, der für mich und einige Menschen seiner Zeit das Höchste, Subtilste, Menschlichste und Heiligste darstellte - nicht was ein Schauspieler - nein, was ein Mensch auszustrahlen vermochte: Oscar Sauer ... Als ich Hauptmann einmal sagte, "fährt er fort, "daß ich diesen Kramer von Oscar Sauer bis in mein letztes Stündlein hinein nicht vergessen kann, sagte er: 'Ja, diesem gewaltig Stillen, diesem rundum Richtigen und Überreichen habe ich viel zu danken. Er war immer ein großer Künstler - ganz gleich, was er spielte. Daß ich ihm aber Substanz für seine große Kunst geben konnte, die uns beglückte und ihm über sein kurzes und entsetzlich hiobistisches Leben half, macht mich heute noch von Herzen

froh'" (583).

"Ihn zu sehen und zu hören, ist Andacht, nicht Theater. Diesem Maßstab braucht kein Schauspieler gewachsen zu sein" (584), beschliesst Siegfried Jasobsohn seine Kritik über die Aufführung des "Michael Kramer" am 7. November 1908.

Sein eigenes Schicksal spielte Sauer, unter dem Bann der unheilbaren Krankheit stehend, "ergreifend und innerlich packend" (585) als Dr. Rank in der "Nora" (29. Januar 1909). Seine Darstellung erhob sich weit über das Niveau der üblichen klinischen Studie dieser Rolle, die vom Grauenhaften mehr sagt, als man zu hören braucht, um sie zu verstehen. Sauer, als der vom Tode Gezeichnete, "streicht mit zitternder und unendlich weicher Hand" über diese Schwächen hinweg. "Er gibt ein leises Nocturne von der Schönheit eines reinen Sonnenuntergangs" (586). Aus "abgebrochenen Lauten" (587) verriet seine äussere Resignation den "tiefen, innerlichen Kampf" (588), in dem ein "erschütternder, schmerzlicher Humor" (589) mitklang. Seine "entfernte Stimme ist wie leise Sphärenmusik. Gibt es jemand, dem sie eintönig werden könnte", fragt Jacobsohn. "Sauer scheint es zu fürchten und belebt darum den dritten Akt durch ein Kunststückchen, das ich noch von keinem Rank gesehen habe, obwohl es im Buche steht, und das freilich bei ihm viel mehr als ein Kunststück wird. Er deutet den Rausch an, den Nora an ihm bemerkt, und schafft sich damit, auf die behutsamste, die bewundernswertesteste Art, eine Entrücktheit, die bald Ranks dauernder Zustand sein wird. Nur ein verzweifelter, fast irres Lachen erinnert daran, daß er vorläufig noch den wolkigen Hintergrund für das sonnenhelle Glück des Puppenheims abgibt" (590).

Hier deckte sich das vom Dichter gestaltete Leid des Doktor Rank mit dem vom Leben seinem Darsteller auferlegten Leid. Sauer sagte einmal: "So wie Heinrich Heine auf seinem Schmerzenslager als Poet schuf, so habe ich als Künstler meinen

Beruf erfüllt, und, wenn ich geplagt von Schmerzen, die man, bevor ich die Szene betrat, durch Mittel zu lindern suchte, meine Rolle spielte, da überwand meine Hingabe an die Kunst alles Leid ... Je länger ich auf der Bühne stand, desto freier fühlte ich mich, und besonders, wenn ich Ibsensche Gestalten verkörperte, war es mir, als ob ich ein Stück meines Ichs erlebte"! (591)

Diese "Nora"-Aufführung vom 29. Januar 1909 gehörte zum Ibsenzyklus, der sich aus folgenden Stücken zusammensetzte: "Der Bund der Jugend" (22.1.1909), "Die Stützen der Gesellschaft" (25.1.1909), "Nora" (29.1.1909), "Gespenster" (1.2.1909), "Der Volksfeind" (5.2.1909), "Die Wildente" (8.2.1909), "Rosmersholm" (12.2.1909), "Die Frau vom Meere" (15.2.1909), "Baumeister Solneß" (17.2.1909), "Hedda Gabler" (19.2.1909), "Klein Eyolf" (24.2.1909), "John Gabriel Borkmann" (26.2.1909) und "Wenn wir Toten erwachen" (1.3.1909).

Nach den zeitgenössischen Kritiken zu urteilen, ist seitdem im deutschsprachigen Raum nie wieder so vollendetes und das Wesen der Dichtung erschöpfendes Theater gespielt worden. Die Gesamtwirkung dieses Ibsenzyklus "schenkte in wunderbarer Vollendung, was dieses Theaters bleibende und unvergeßliche Spende ist - das Eindringen in jede feinste Seelenschwingung, die andeutungsreiche zarte und leise Art, die jede Grenze von Natur und Kunst überschreitet..." (592). Oscar Sauer "glitt mit Augen, die mehr und Besseres noch sprachen, als der Mund, durch die unruhvolle Ruhe der Ibsenschen Welt". Man glaubte "über Samt zu streichen", wenn man an ihn dachte (593).

Den entscheidendsten Anteil an dem einzigartigen Erfolg des Ibsenzyklus hatte das Zusammenspiel der drei grossen Ibseninterpreten des Lessingtheaters: Oscar Sauer, Albert Bassermann und Else Lehmann. Alfred Polgar zergliedert die Methodik ihres Spiels, er schreibt: "Bewundernswert ist ihre Art, dem Partner zuzuhören, seine Rede anzunehmen, ihr durch die

eigene Aufmerksamkeit gewissermaßen einen scharf reliefierenden Hintergrund zu stellen. Bewundernswert ihre Kunst, einer dem andern verstärkender, spiegelnder Reflektor zu sein. Bewundernswert auch die exakte, lautlos und sicher arbeitende geistige Mechanik der Darstellung. In der Unterordnung des Einzelnen, in dem klugen Verzicht auf Detaileffekte zugunsten eines großen Gesamteindrucks, in dem bereiten Weitergeben der Wirkungschancen an den anderen hat diese Technik des Brahm-Ensembles etwas, das, mutatis mutandis, an die souveräne Meisterschaft erstklassiger englischer Fußballspieler erinnert. Es ist eine Kräfteharmonie, wie sie wohl nur einem Bund von Verstehen und Können entspringen mag, auf dem der Segen ehrlicher und stolzer Begeisterung ruht" (594).

Eine der letzten beiden grossen, neuen Rollen am Lessingtheater war der Professor Pilgram in Schnitzlers "Gefährtin" (11. September 1909); hier wie in Eulenburgs "Alles um Geld", in dem Sauer den Vincenz, eine "Kreatur Gottes", spielte, trat noch einmal in ungewöhnlicher Dichte das Wesen Sauer-scher Schauspielkunst hervor.

Man geht wohl in der Vermutung nicht fehl, dass Sauer doch noch die Gelegenheit gegeben werden sollte (595), den Professor Pilgram zu spielen, da er schon für die erste Aufführung dieses Einakters am 29. April 1899 vorgesehen, jedoch erkrankt war und an seiner Stelle Nissen die Rolle übernommen hatte.

Schnitzlers Psychodrama, das kein äusseres Geschehen aufweist und der Kritik als Stück belanglos erschien, verdankte seine Auferstehung aus der Vergessenheit einzig der Darstellung Sauers; der Professor Pilgram wurde zu den vollendetsten Schöpfungen dieses "Künstlerpsychologen" (596) gerechnet. Bei dieser Interpretation fand man staunend, bewundernd und ergriffen die Möglichkeiten der Menschendarstellung bis an ihre äussersten Grenzen geführt. Jacobsohn bezeichnet es als "geradezu rätselhaft, daß mit der seelischen Transparenz

dieses Künstlers seine Fähigkeit zur plastischen Gestaltung und die Energie seiner Diktion nicht abzunehmen, sondern eher zuzunehmen scheint" (597). In der verhaltenen Spannung der einzelnen Szenen wuchs so eine erschütternde Dramatik heran, geschaffen durch einen Menschen "von fast erschreckender Lebensnähe" (598). Sauer liess die Vergangenheit des Ehemannes lebendig werden, machte in dem kühlen, klugen, enttäuschten Gelehrten den immer noch "zuckenden Nerv" fühlbar, der trotz aller Weisheit so lange weh getan hat und deutete bei aller Selbstbeherrschung das "grollende Leid" (599) mühelos an. "Ich habe noch keine keuschere Sprache verschlossener Gefühle wahrgenommen, als in dem bekümmerten, von weichen und harten Lichtern umspielten Mienen dieses grauen Kopfes (vgl. Abb. S.227-228). Und jeder Ausdruck ging nach innen und führte uns Ergriffene ein..." (600), sagt Hermann Kienzl. "Erschütternd, wenn von diesem tief in sich Versunkenen die Worte gleichsam abblättern, ohne daß Klang und Sinn ihn berührt. Jedes Wort ein Bekenntnis, ohne Lärm und Pathos" (601).

Mild spöttelnd liess er die Freundin (Olga Merholm - Sussin) seiner Frau merken, wie gut er sich auskenne. In der Abrechnung mit dem Geliebten der verstorbenen Gattin, als er erfährt, daß die Tote diesem nichts, als eine kurze Episode gewesen ist - wo er bereit war zu einem Opfer des Verzichts, das er einer tiefen Leidenschaft hatte bringen wollen -, da brach nun alles Verhaltene aus: der Körper des "breathafte[n] Künstlers straffte sich empor" (602), seine Augen erglüh-ten wie "Feuerräder", in dem Dulder und Versteher "schrie das beleidigte Gefühl urmächtig auf. Ein Milder peitschte plötzlich die Luft mit tragischem Schrecken, daß man wie betäubt zusammenfuhr" (603). "Niemals vorher, noch nachher, sah ich auf der Bühne einen so maßlos erbitterten, so grenzenlos zornigen Menschen! Soviel Leidenschaft, dieses Aeußerste an Durchleben - vielleicht vermochte es nur die Gefühlsgröße eines Leidenden herzugeben" (604), schreibt Emil Faktor noch 1918.

Dieser Explosion folgte ein stummes Zusammensinken. Noch "ein paar belanglose Worte, frostig und unnahbar. Er wird schlafengehen" (605).

Zwei Tage später hörte man von einem Rückfall Sauers aufs Krankenlager.

Kaum eine andere Sauer-Darstellung ist so umstritten gewesen, wie sein Vincenz in Eulenberg's "Alles um Geld" am 20. September 1911. Überhaupt äusserte sich die Aufnahme des Stückes beim Publikum so, dass der grössere Teil befangen, befremdet, unentschlossen blieb (606). Nach drei Vorstellungen wurde das Stück vom Spielplan abgesetzt.

Diese Tragödie von der "Kreatur Gottes", Vincenz, ist die Anklage gegen das schnöde Geld. Vincenz ist im Herzensgrunde ein Dichter, ein Träumer, ein "Gesichteseher mit Weltbezwin-gerträumen" (607), die mehr kindliche Naivität als Dämonie sind. Er ist aber auch durch diese Anlagen zum Spekulant geworden, der dem Gelde nachjagt, schliesslich jedoch der vom Gelde Gejagte ist und zur Strecke gebracht wird. Aus dem Konkurs und dem Gefängnis kommend, haust er in der Dachkammer seines ehemaligen Hauses, wo er die Gespenster seiner Gläubiger auftauchen, seine eigene Vergangenheit vom Jüngling zum Greis sieht und immer augenscheinlicher dem Irrsinn verfällt. Am Ende schiesst er auf sein visionäres Ebenbild und stirbt.

Vincenz, die umfangreiche Hauptrolle, war vom Dichter als fülliger Spekulant und temperamentloser Phantast angelegt worden. Sauer, als ein Schauspieler der nachdenksamen Betrachtung und tiefen Innerlichkeit, traf wohl den Phantasten mit der ganzen "Wucht überzeugender Charakteristik" und gab ihm "wahrhaft ergreifende Züge" (608); er vermochte jedoch nicht den Zug des kraftvollen Spekulantens zu geben. "Sein Wesen ist Schlankheit, und hier war Umfang erforderlich, eine stärkere physische Existenz..." (609). Hinzu kam, dass



Privatbild 1911

veröffentlicht in: Bühnenjahrbuch 1919

Sauers Leiden ihm jede Bewegung erschwerte. "Oscar Sauer, ein in Berlin außerordentlich beliebter Schauspieler spielt... den Vincenz", schreibt Hedda Eulenberg am 7. September 1911 in ihr Tagebuch. "Er ist leider jedoch sehr krank und kann fast gar nicht mehr gehen. Trotzdem versprechen sich Brahm und die Berliner von dem leidenden Manne Großes für das Stück. Es wird das erste Wiederauftreten (er hatte vom Februar an nicht mehr auf der Bühne gestanden) des nach schwerer Krankheit vom Berliner Publikum hoch geschätzten Schauspielers sein" (610). Die aus diesen Worten sprechende Skepsis an der Richtigkeit der Rollenbesetzung bestätigt sich für Hedda Eulenberg nach der Aufführung. Sauer habe die Rolle so anders gegeben, als sie gedacht sei. Das ganze Stück sei dadurch verändert worden. Aus dem optimistischen, schönheitshungrigen, nach Größe süchtigen, alternden Feuerkopf, vom Typus des Genies, der nicht unbedingt Kaufmann zu sein brauche, sei ein zusammengesunkenes, ziemlich regloses, karges Gluthäufchen geworden (611). Obwohl auch Eloesser von einer "verhängnisvollen Fehlbesetzung" (612) spricht, muss doch Sauer dem Vincenz nicht so völlig wesenfremd gegenübergestanden haben. Das unterstreicht auch Alfred Kerr: "Oscar Sauer war nicht genug aus Tarascon, sozusagen; er hatte nicht alle Vollblütigkeit eines jeanpaulisierten Tartarin (um in Abkürzungen zu sprechen); er war aber doch im tiefsten Sitz der Seele so, wie kein Tartarin es sein kann. Längst nicht mehr ein Mime. Sondern ein Mitlebender von innerster Bedeutung..." (613). Die "Deutsche Tageszeitung" bemerkt bei Sauer eine leise Erinnerung an Basermann: "Sauers pathetisch-witziger Schwarmgeist blieb aber erfreulicherweise lebenswürdig und chevaleresk bis zum bitteren Ende. Der Mannheimer hätte die dämonischen Untertöne dieser Figur wohl schriller erklingen lassen und dadurch ihre innere Unmöglichkeit denunziert" (614).

War es nicht eine durchaus vertretbare Auffassung - unter Zugrundelegung von Sauers begrenztem körperlichen Ausdrucksvermögen -, die er als Vincenz gab, ja geben mußte? Diese vom

Schicksal verfolgte "Kreatur Gottes", die in seiner Darstellung "über alle Schicksalsschläge lächelt und allem Wüten des Mißgeschicks ein menschliches Heldentum hoheitsvoll entgegenstellte" (615), entsprach sie nicht, auch in der dichterischen Anlage, in einzelnen Zügen Sauers Wesen und Lebensweg in einem überhöhten Sinn? Sauers Bühnenfiguren empfangen stets den Stempel seiner schöpferischen Individualität und menschlichen Persönlichkeit. "In diesem edelsten Künstler und Menschen - sein Menschentum war seine Kunst! - war kein Erdenrest des Histrionen mehr... Man kann sagen: Dieser Mensch hat nie gelogen - in keiner Rolle, mit keiner Gebärde, mit keinem Laut" (616), sagt Hermann Kienzl. Sauers große Schauspielkunst verliert nichts dabei, wenn Künstler und Mensch so die Rollen tauschen; beide bedingen einander. Und besteht nicht darin die schauspielerische Genialität, durch eine starke schöpferische Individualität die vom Dichter geprägte Figur nachzuschaffen, ohne sie zu verändern, und in einer vollendeten Gestaltung wiederzugeben?

Wenn Siegfried Jacobsohn an Sauers Vincenz beobachtet, dass "alle Bannkraft von den Augen ausgeht (die ja bei ihm, in diesem fortgeschrittenen Stadium körperlichen Verfalls, fast einziges Ausdrucksmittel, neben der Sprache, sein mußten, unabhängig davon, daß sie schon immer beredte Zeugen für seine innerliche Schauspielkunst waren), die beim betäubenden Andrang der Verfolger wie im Irrsinn umhergeistern und sich im Schoß der Bluts- und Wahlverwandten zu dem gütigen Lächeln eines reinen Herzens verklären" (617), und es Paul Schlenther bewundernswert findet, wie Sauer "den Körper durch Geist und Seele besiegte", um zu bekennen, daß darin ja "eigentlich das ganze Geheimnis aller Schauspielkunst" (618) liege, so sieht Hedda Eulenberg damit den Tatbestand der "Kritiklosigkeit der Berliner Kunstrichter ihren Lokalgrößen gegenüber" (619) als gegeben an. Wie konnte sonst die Berliner Kritik angesichts "des peinigenden Anblicks eines Totkranken", der sich nur mühsam "um seiner Aufgabe willen" aufrecht hielt,

die Leistung Sauers noch durchaus loben (620), lautet das Argument Hedda Eulenburgs. Wir dürfen darauf verweisen, daß sich die Berliner Kritik bemüht hat - auf sehr sachlicher Basis, wie die zitierten Kritiken beweisen -, Sauers Darstellung objektiv zu betrachten. So sind durchaus keine uneingeschränkten Lobpreisungen zu bemerken; aus zahlreichen Berichten ist ein mehr oder weniger stark anklingender Einwand herauszuhören, sei es, daß Sauer nicht voll genug war, sei es, daß alle Bannkraft nur von den Augen ausging.

Zugleich findet seine Auffassung Zustimmung; er war in vielen Einzelzügen der Figur, und vielleicht sogar in ihrem Kern der wesensentsprechende Interpret, weil er diesen, an seiner eigenen (und ewigen menschlichen) Unzulänglichkeit gescheiterten Ideologen menschlich wahr, in konzentrierter Vergeistigung zu Ende gespielt hat. Daß die über eine so lange und schwierige Rolle erforderliche physische Kraft ihm rein substantiell nicht mehr gegeben war, beweist an sich nichts gegen seine Auffassung, zumal wir wissen, daß er sich seine Schöpfungen in den letzten Jahren oft unter Schmerzen abgerungen und daß dieses "Spiel aus Preisgabe" (621) einen letzten Eindruck bewirkt hat. Vielmehr scheint hier Hedda Eulenburg, verärgert über die Absetzung des Stückes nach drei Vorstellungen und gefördert durch des Dichters Verstimmung darüber, einer äusserst unsachlichen, subjektiven Kritik verfallen zu sein. Da sie auf eine Koblenzer Aufführung verweist, die zwar in der Regie und äusseren Inszenierung durch "ärmste Provinz" gekennzeichnet war, aber doch durch die schauspielerischen Leistungen (ohne im einzelnen näher darauf einzugehen) einen tiefen Eindruck vermittelte und das Publikum in einer "weihevollen Verinnerlichung" (622) entliess, darf man das um so leichter folgern. Denn die Überzahl des literarisch gebildeten Publikums der Brahm-Premieren dürfte keineswegs ein so inkompetenter Maßstab für die Beurteilung eines Werkes und seiner Darstellung gewesen sein.

Nur sehr vereinzelt hat Sauer danach noch auf der Bühne des

Lessingtheaters spielen können. Das letzte Mal ist er am 30. April 1913 als Kammerherr Bratsberg im "Bund der Jugend" aufgetreten.

Der Tod Otto Brahms (28. November 1912) bedeutete für Sauer einen unersetzlichen menschlichen Verlust und gefährdete auf einmal seine materielle Existenz. Erschüttert schreibt Sauer: "Eine dicke Tränenwelt ... Aufregung, Schmerz und Angst um den nächsten Tag gefährden, was von der Physis noch widerstandsfähig ist. Die Leber und Galle kündigen plötzlich den Dienst, und dadurch wird der Magen beeinflusst" (623).

Mit dem Tode Brahms erlosch die theatergeschichtliche Bedeutung des Lessingtheaters, das das "Athenäum des deutschen Dramas" (624) gewesen ist. "Ob seinesgleichen je wiederkehren wird", fragt Hermann Kienzl 1918. "Schon wächst eine Geschlecht heran, dem jenes Lessingtheater nur mehr ein kunstgeschichtlicher Begriff ist. Und, wie der Zeitenstrom verrinnt, werden es weniger und immer weniger sein, die erfahren haben und daher begreifen, daß Oscar Sauer, der stille, innerliche Schöpfer von unerhört echten Menschengebilden, gerade nicht mehr und nicht weniger gewesen ist als 'Einer' vom Lessingtheater. Er war mit seinem Besten, Allerbesten ein erster Diener seines Staates ... der eine Name: Oscar Sauer, genügt. Er sagt", schliesst Kienzl, "bis zu welcher Stufe sich das Ethos des deutschen Schauspielers um die Wende des zwanzigsten Jahrhunderts entwickeln konnte" (625).

4. Deutsches Künstlertheater (1913 - 1914)

Noch zu Lebzeiten Brahms, als die Nachricht bekannt geworden war, dass Otto Brahm sich von der Leitung des Lessingtheaters zurückziehen wollte, taten sich die hervorragendsten Mitglieder dieses Theaters zusammen, um "das durch Brahm für die Kunst Gewonnene 'zu sichern, erweitern und auszubauen'". Am

20. April 1912 konstituierte sich das Berliner Theater der Sozietäre unter dem Namen: Deutsches Künstlertheater. Die Zahl der Sozietäre sollte variabel sein, allerdings nach oben und unten begrenzt; es durften ihr niemals weniger als acht, und niemals mehr als fünfzehn angehören. Zu den dreizehn Sozietären bei der Gründung, denen als Direktor der Gesellschaft, die die geschäftliche Form einer G.m.b.H. hatte, Willy Grunwald vorstand, gehörten: Else Lehmann, Mathilde Sussin, Tilla Durieux, Karl Forest, Willy Grunwald, Gerhart Hauptmann, Hans Marr, Heinz Montard, Emanuel Reicher, Gustav Rickelt, Rudolf Rittner, Oscar Sauer und Paul Wegener (626).

In den Novembertagen des Jahres 1912 wurde der am 1. August 1913 anlaufende, zehnjährige Pachtvertrag vom Leiter der Sozietät, Willy Grunwald, und dem Eigentümer der Kurfürstenoper in der Nürnbergerstraße 70/71, Dr. Max Epstein, unterzeichnet (627). Nach einer vertraglich festgelegten, vollständigen baulichen Umgestaltung wurde das "Deutsche Künstlertheater" am 16. September 1913 mit "Wilhelm Tell" eröffnet.

Die Aussicht, Otto Brahms Werk in irgendeiner Form zu bewahren, riss den gebrechlichen Leib Sauers doch wieder zusammen. Er spielte in der vielumstrittenen Tellaufführung (628) Gerhart Hauptmanns den Attinghausen, der seine letzte neue Rolle - es ist sonderbar, dass der Attinghausen auch für Döring, Baumeister und Bassermann die letzte Rolle war - in der vierzigjährigen Bühnenwirksamkeit geworden ist. Hier wurde noch einmal erkennbar, dass in Sauers realistischer Schauspielkunst eine Kraft lag, die ihr innerstes Pathos in jedem wahrhaft grossen Stil durchsetzen konnte. Er wies den Weg, wie man Schiller ohne falsches Pathos, aber doch mit "jener heißen Glut eines höheren Gefühls" spielen kann, ohne die Schiller sein Bestes verliert: "den mächtigen Zug und Schwung, die Begeisterung für Freiheit, Menschenrechte, für alles Große und Schöne. Unter der trocken-naturalistischen Holzschnittarbeit der meisten übrigen Gestalten hob sich Oscar Sauers Atting-

hausen wie aus leuchtendem Marmor gemeißelt ab" (629). Die Vertreter der wichtigsten Rollen waren: Geßler - Reicher, Rudenz - Loos, Stauffacher - Werther, Walther Fürst - Fuchs, Tell - Marr, Melchthal - Zeise-Gött, Hedwig - Strunz, Berta von Bruneck - Servaes, Armgard - Ernst.

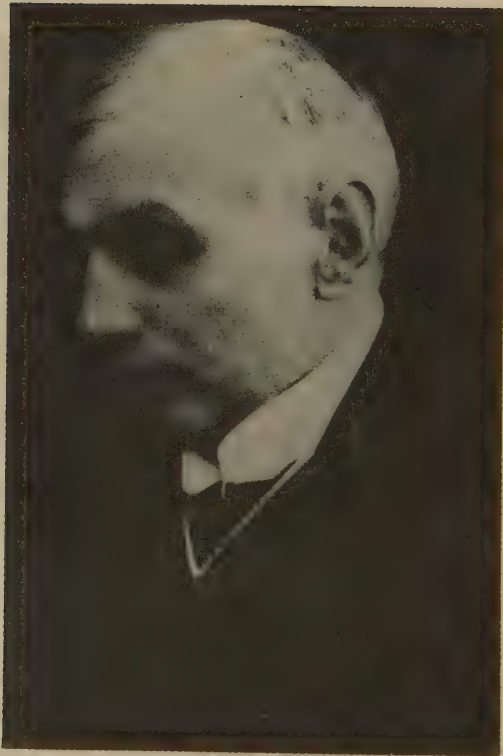
Diese Tell-Inszenierung Gerhart Hauptmanns, die "eine vollkommene Übersetzung von Schillers prachtvoller großer Oper in den Stil des 'Florian Geyer'... als künstlerische Kraftentfaltung eines Regisseurs aber eine ganz außerordentliche Talentprobe war..." (630), fand in der Presse die unterschiedlichste Beurteilung und bildete - nach Epstein (631) - die Ursache für die Kurzlebigkeit der Sozietät. Skeptisch fragt Alfred Klaar: "... Und ob einige vortreffliche Kräfte aus dem ehemaligen Brahmschen Ensemble wirklich auf dem neuen Boden in Brahms Geiste weiterwirken werden, das bleibt nach dem gestrigen Eindrücke eine offene Frage", um dann festzustellen: "Der Tell hätte unter Brahm gewiß anders ausgesehen, als ihn gestern eine einseitige Künstlernatur eigenwillig aus dem reduzierten Text herausgestaltete; denn Brahm war nicht nur Ibsen-Regisseur, sondern auch Schiller-Biograph: er hätte das eigentümliche Leben des Dichters höher geachtet" (632).

In die Regiekonzeption des Schillerschen Tell von Gerhart Hauptmann passte Sauers "sehr ästhetisch empfundener Attinghausen" (633) nicht. Er war "wahrscheinlich dank der auf den Proben kraftvoll durchgedrückten Selbständigkeit seiner Auffassung" (634) über diesen "Umguß der Dichtung", der ihren Stil enteignete (635), hinweggekommen. So stand sein Attinghausen "künstlerisch hoch", obwohl auch er manchmal "den Ton der allzu zögernden Auseinandersetzung" mitmachte, aber "eine innere Weihe, die von ihm ausging, versöhnte mit diesen Unterbrechungen, zum Schluß trug die Durchgeistigung und Begeisterung des Sterbenden den Sieg davon" (636). "Bei der Aufforderung, sich ans Vaterland, ans teure, anzuschließen", schreibt Emil Faktor, "hätte der verstockteste Anarchist die

Mütze schwenken müssen" (637). In Sauers Darstellung offenbarten sich Schillers Verse nicht nur als Träger großer Gedanken, sondern auch tiefer leidensvoller Menschenschicksale.

Sauer "spielte" den Attinghausen im Lehnstuhl, nur mit den Augen und einer Stimme, aus der das "Weltherz" sprach, mit jener "Gefühlsvergrößerung, die den großen von dem guten Schauspieler unterscheidet" (638). Seine "erstaunt aufgerissenen Augen, als dem Alten die Botschaft von der Erhebung der Eidgenossen überbracht wurde, der überirdische Glanz dieser geweiteten Pupillen leuchtet heute noch, "schreibt Norbert Falk 1916. "Und der Seherton, in dem der verzückte Mund die Freiheitsvision verkündete, den Ruf zur Einigkeit glückmahnend in einem verhauchenden Jauchzen hinausströmte - er hallt noch immer nach. Es war ein unbewußter Abschied vom Theater" (639). Mit dieser Schillerinterpretation bewies Oscar Sauer, wie gering doch selbst die grössten formalen Unterschiede vor einer grossen alldurchführenden Menschlichkeit bleiben.

Das Deutsche Künstlertheater arbeitete nur mit Verlust; so bewirkte das ständig wachsende Defizit innerhalb kaum eines Jahres die Schliessung des Theaters (640). Hinzu kamen interne Spannungen, die den Zusammenbruch wesentlich förderten und zur Auflösung der Sozietät führten. "So wenig wie die Künstlerschaft Brahms erweist sie sich seines Menschentums würdig. Sauer kämpft mit dem letzten jammervollen Rest seiner Kräfte, mit einem moralischen Heroismus seltenster Art für das Erbe. 'Mein Leben hatte viele Kriegsjahre aufzuweisen: dieses zählt zehnfach'. Ihm gehts um die Sache, nicht um seine Person. Denn als alles in Trümmer zerkracht und sein nacktes Dasein bedroht ist: da verweigert er, einen Pfennig für sich zu retten, weil es 'ohne Frage Leute gibt, die noch trauriger dran sind, und die man doch nicht berauben kann'" (641). Gemeint waren damit die weniger prominenten Schauspieler, die man, da sie ohne Existenzmöglichkeit waren, bis zum nächsten Engagement unterstützen wollte (642). "Es bedarf eines weitan-



Privatbild um 1914

veröffentlicht in: Berliner Tageblatt, 7.IV.1918

gelegten, nicht leicht durchzuführenden, überhaupt nur bei einem so arglosen, weltfremden Kindergemüt zu bewältigenden Schwindels, um seine Zukunft sicherzustellen" (643), berichtet Siegfried Jacobsohn.

Je mehr sein Körper verfiel, desto herrischer kämpfte er gegen den Gedanken an, sich von der Bühne zurückzuziehen. Noch am 28. März 1914, dem Tage, als er in der Rolle des alten Bernd seine vierzigjährige Bühnenwirksamkeit beendete, dementierte er eine Pressemeldung - nach der es noch nicht feststand, ob er am Ende eines fünfmonatigen, ihm vertraglich zugebilligten Erholungsurlaubs, den er am 1. April antrat, auf die Bühne zurückkehren oder endgültig abtreten werde (644) - mit der Feststellung, "daß er nicht beabsichtige, seine Bühnentätigkeit aufzugeben" (645).

Geräuschlos, ohne vorherige Ankündigungen, hat sich Oscar Sauer von seinem Berufe verabschiedet. "Wenn er zurückblickt auf das Feld - nicht seiner Leistungen; sondern der Dinge, die er ... wie vor uns erlebt, und wie für sich ausgedrückt hat: so weiß er, wie groß diese Jahre gewesen sind, "schreibt Alfred Kerr. "Und daß Menschen spät nach uns an dem Klang, mit dem wir diesen Namen genannt, wissen sollen: wer er gewesen ist" (646).

Das Wesen und die Bedeutung Sauerscher Schauspielkunst soll nun in einer zusammenfassenden Betrachtung veranschaulicht werden.

Eine oberflächliche, nach groben äusseren Erscheinungen urteilende Betrachtungsweise hat Oscar Sauer zu den Naturalisten gezählt, weil er die Höhe seines Ruhmes in der Zeit des literarischen und Bühnennaturalismus erklomm. Nun, dieser grösste Ibsen-Gestalter ist so wenig Naturalist gewesen wie die Dramen Ibsens naturalistisch sind. Dass er an die Enge jenes Begriffs nicht gebunden war, sondern ein zeitloses

Pathos und die Kraft der Vielgestaltigkeit in sich trug, zeigte schon sein Entwicklungsgang.

Wenn wir dabei an die Jahre am Lessingtheater von 1890 bis 1896 denken, so war schon damals vereinzelt in seinen Darstellungen ein leidenschaftlich zitternder Ton angeklungen, der tiefere Kräfte des Leidens und Begehrens ahnen liess, Kräfte aus jenem seelischen Bereich, in dem die Menschen nicht nur soziale Erscheinungen, nicht nur Vertreter bestimmter moralischer Überlieferungen, blosser Sprecher für Rasse, Nation, Konfession und Klasse sind - sondern Naturwesen, Geschöpfe, Individuen, deren Fühlen und Wahrhaftigkeit Beziehungen zu den letzten Fragen des Lebens herstellten. Und je häufiger nun die dramatische Kunst, Ibsen und Gerhart Hauptmann zumeist, solche Individuen dem Schauspieler anbot, Gestalten, mit denen der Dichter über eine soziale Moral hinweg wieder zum Urgrund des Lebens führt, um so mehr wuchs Sauer's Kunst. Nun wurde sichtbar, dass dieser elegante und scharfe Darsteller der Aristokraten vom blauen Blut mehr hatte als den äusseren Schneid, dass er auch all die Leidensfähigkeit und all die Seelengrösse zu fühlen und zu gestalten wusste, die eine wirklich erhobene Stellung über dem menschlichen Durchschnitt voraussetzt. Als sich das Aristokratische so von aussen nach innen wandte, da wurde dieser schneidige und weitläufige Schauspieler gerade der unvergleichliche Verkörperer kindlich weicher, ungeschickter und hilfloser Menschen, mit deren edler Güte die Welt ihren Spott treibt, die aber mit der Kraft ihres Herzens zuweilen auch die ganze Welt überwinden. Sauer wurde der einzigartige Darsteller des Pastor Manders, dessen kindliche Gläubigkeit der Tischler-Engstrand diabolisch ausbeutet; er war der ergreifende Ulrik Brendel, ein Odysseus des Geistes, der in die Welt hinaus taumelt; er war aber auch der Dr. Wangel, der durch die Grösse seiner Güte und die Reinheit seines Willens die Frau vom Meere ihrem trügerischen Element entreisst; und er schuf seine vielleicht grösste Leistung, wenn

er Gregers Werle gestaltete, den besessenen Verfechter der sittlichen Forderung, der unbesonnen heilsame Lebenslügen zerstörte.

Die schauspielerische Grösse dieser Gestalten beruhte in der Art, wie hier der Naturalismus nicht aufgehoben, sondern von innen her überwunden war. Es gab nach wie vor in Sauers Spiel kein Prinzip als die innere Wahrheit; kein irgendwie erkennbares Schönheitsgesetz maß seine Bewegungen, regelte seinen Ton.

Seine Haltung, seine Bewegungen und Gebärden, "von früher schwerer Krankheit eher diszipliniert als gebrochen", übten die "äußerste Sparsamkeit und Sachlichkeit" (647) und schienen eher "zur Unterdrückung, zur Zurückdrängung des überströmenden Gefühls", als zu dessen "Entfesselung" (648) da zu sein. Und doch war in den "halb tastenden, halb segnenden Gebärden" (649) seiner Hände ein "Pathos, das alle Sauerschen Gestalten zu mehr als wirklichen Sinnbildern einer hohen Menschlichkeit stilisiert" (650).

Seine Stimme - die weder aussergewöhnliche "Tiefe noch Höhe" (651) und "trübe, fast rauhe Nebentöne" (652) hatte -, durch deren "nervös hinhallende Schwingungen man das Sichregen der Seele wahrzunehmen meint, wie durch eine feine gespannte Haut den Pulsschlag warmen Blutes ... und über deren Vibrationen ein Ton schwebt, dessen stolze Feierlichkeit allem Spiel der Affekte entrückt zu sein scheint" (653), war nicht etwa eines von den Instrumenten seiner künstlerischen Seele, sondern die volle Übertragung dieser Seele selbst ins Sinnliche. Ihre Kraft verteilte sich nach "logischen Zusammenhängen" und nicht nach einem "rhythmischen oder zeichnerischen Plan". Der Wert dieser Stimme war nicht "an den Zufall einer starken Wendung gebunden", nicht von den Umständen und Voraussetzungen der dramatischen Szene bedingt. "Ihre ergreifende Schönheit dauert über jede Form hinaus: sie ist in diesem Sinne unbedingt" (654).

Nach Ihering, der den schauspielerischen Naturalismus mit der expressionistischen Schauspielkunst vergleicht, ist Sauer der einzige Schauspieler "zur Herrschaftszeit des Naturalismus" gewesen, der mit seinem "sprachlichen Ausdruck den Expressionismus vorausnahm", während Bassermann bereits das körperliche Element des expressionistischen Schauspielers besass. Der Realismus, oft nur scheinbar der ehrlichsten Wahrheit dienend, habe sich hinter den Mitteln verbergen können, die diese Wahrheit beschrieben. Der Expressionismus, dessen Wesen Intensität sei, habe kein rettendes Versteck, wenn die innere Kraft und Energie versage. Oscar Sauer habe hüllenlos die innere Kraft freigegeben. "Ihm war der Realismus nur die Energie, die die Rolle versengte, damit sie schlackenloser auferstand. Ihm war die Wirklichkeit die Stromquelle, die seine Tonmelodie trug. Ihm bedeutete Impressionismus Auswahl und Wahrheit Transparenz" (655).

Das Kennzeichnendste an der Kunst dieses innerlichsten und stillsten aller bedeutenden Schauspieler war, dass das lautloseste, innerlichste aller schauspielerischen Organe sein wichtigstes gewesen ist: das Auge. Bab sagt, dass der Blick des Auges mehr als die halbe Stärke in der Kunst Oscar Sauer bedeutete (656). Diese "tiefen, wissenden, melancholisch schmerzlichen Augen, die einen Menschen durch und durch sehen können, die dem Leben und dem Tode in die Pupille geblickt haben, mit Dante in der Hölle und mit dem alten Ibsen im Vorhof des 'dritten Reiches' waren. Der Schmerz aller Kreatur scheint sich hier einen Spiegel, das Erbarmen eine Herberge geschaffen zu haben" (657).

Jede Gestalt, die diese erlebende Persönlichkeit dargestellt hat, ist in ihr entstanden, wurde unmittelbar durchlebt und nahm auf der Bühne Leben von ihrem eigenen Leben mit. Gewiss hatte Sauer durch seine Wahrhaftigkeit Berührungspunkte mit dem Naturalismus. In einer so naturalistisch geformten, so unmittelbar der Realität entnommenen Gestalt wie dem Haupt-

mannschen Amtsvorsteher Wehrhahn bewies Sauer die schlichteste, bescheidenste und dabei wahrste Wirklichkeitskunst. Aber wie in Ibsens Gestalten dieser Naturalismus zugunsten einer symbolisch gefassten Ethik überwunden, vergeistigt war, so hielt Sauer's Darstellungskunst damit gleichen Schritt, und es hiesse, das Wesentlichste dieser Kunst zu übersehen, wollte man auf Grund der Tatsache, dass sie alles äusserlich Schauspielerische ablehnte, dass sie schlichteste Echtheit gab, dieses Merkmal als das ihr Wesen Bestimmende und Bezeichnende in den Vordergrund rücken. Vielmehr: bestimmend und bezeichnend ist dies, dass die schlichteste Echtheit gerade das adligste Ausdrucksmittel war für die Geistigkeit der Sauer'schen Schöpfungen, dass ihre geistige und seelische Struktur sich gar nicht anders äussern konnte als durch eine Natürlichkeit, die nicht aussen angeschminkt, sondern das Wesen dieser Persönlichkeit war.

Es ist schwer, dieses Wesen in einer Formel zusammenzufassen. Übersieht man die in der Arbeit besprochenen Gestaltungen, so gewinnt man Einsicht in eine Vielfältigkeit geistiger und seelischer Erscheinungen, die sich bei Kritik und Betrachtern dadurch so tief eingepägt haben, dass ihnen nicht äusserliches Schauspielertum eine dürftige Stütze zu geben brauchte, sondern dass in allen ein Mensch dastand in der Kompliziertheit seiner Widersprüche, die doch durch eine gewaltig zwingende geistige Kraft, ein letztes künstlerisches Erfüllungsein zu einer Persönlichkeit zusammengeschlossen wurde. Gerhart Hauptmann kam bei der Betrachtung Sauer's zu dem Schluss, dass allein der wahrhaftigste Mensch Eignung zum grössten Schauspieler hat. Danach sei das Wesen der Schauspielkunst nicht Täuschung, sondern Wahrhaftigkeit, nicht Maskerade, sondern Demaskerade, nicht Mummenschanz und Versteckenspiel der Seele, sondern Enthüllung und Offenbarung (656). Wie auch immer der Charakter der einzelnen Gestalt vom Dichter angelegt war - wie Sauer sie hinstellte, war jede ein Wesen von einer ganz bestimmten moralischen Willensrich-

tung, ein Wesen ganz gewiss von Fleisch und Blut, mit peinlichster Beobachtung aller Bedingungen des wirklichen Lebens, darüber hinaus aber - in treuester Anlehnung an die Absichten des Dichters - ein prophetischer Verkünder der Willensbestimmungen, die der Dichter hier angestrebt hatte. Darum stellt er in seiner Kunst den höchsten sittlichen Typ dar. "Er hat, wenn ich mich so ausdrücken darf", äussert Felix Hollaender, "von Hause aus den kategorischen Imperativ in sich, oder, um es in einer Formel zu bringen, die das nämliche besagt: er stellt eine sittliche Kultur dar" (659). Hauptmann fand in Sauer das wahrhaft schöpferische Vermögen, die Moral und höchste Würde der deutschen Schaubühne verkörpert. Diese Moral, mit der Sauer die Scheinwelt zur Sein-Welt machte, "adelt den Künstler, der sich, vermöge der hohen Idee universeller Menschlichkeit, begreift, sein Selbst erhöht und es in ein zweites höheres Leben steigert..." (660).

Hinter allen Gestalten Sauers stand immer die grosse Einheit des Menschen Sauer, sie unlösbar verbindend. Oscar Sauer, der Menschendarsteller, der doch nur Menschen bilden konnte, weil er selbst ein grosser Mensch war, hatte den unmittelbaren Zugang zur Einheit alles Schöpferischen. Hier wurde das letzte Rätsel grosser Schauspielkunst offenbar: sie kam, wie jede grosse Kunst, aus der Einheit und mündete wieder in die Einheit, sie war deshalb genau so produktiv wie jede Schöpfung aus erster Hand. "Vor jeglicher Gestalt Sauers konnte, aus der Sicherheit seiner Skepsis geschüttelt, ein zuschauender Weltmensch bestürzt murmeln: Ecce Homo! Denn das seltsamste Paradox wurde hier Ereignis: der Mensch als Schauspieler" (661).

IV. Abschied

Oscar Sauer ist von 1914 bis zu seinem Tode im Jahre 1918 nicht mehr in der Öffentlichkeit aufgetreten. In der stillen Zurückgezogenheit seines abgelegenen Friedenauer Heims in der Fehlerstrasse hat er, den Ereignissen der Gegenwart aufgeschlossen, an der Seite seiner ihn aufopfernd pflegenden Gattin sein hiobistisches Leben zu Ende gelebt. "Diese heimtückische Krankheit, die mich so früh um so viele freudvolle Arbeit bestohlen hat", bemerkt er in jenen Jahren nicht ohne Verbitterung. "Arbeit ist doch der Sinn des Lebens. Ausgeschaltet zu sein, ist scheußlich. Wenigstens für den Mann. Ich bin immer noch nicht so weit wie der Invalide Bombardon, der lustig singt: 'Je nun, man trägt, was man nicht ändern kann'" (662). Sein zäher Lebenswille - er hatte seit Jahren keinen schmerzfreien Tag mehr (663) - und seine hohe Arbeitsmoral haben sich über diese letzten Jahre nie durch die Krankheit bezwingen lassen, sein Geist blieb bis zuletzt ungebrochen. Man riet ihm, Schauspielunterricht zu geben. "Der Lehrer, außerstande sich zu erheben, eine Kunst, die zur Hälfte Kunst des Körpers ist, durch dessen Bewegungen zu erläutern, durchdringt mit Stimme, Augen und Mienen eines Gesichts, in dem jeder Nerv zu Tage liegt, die dramatischen Meisterwerke vor Schülern, die über jede Erwartung gefördert werden" (664). Zwei seiner Schüler, Carl Tscheulin und Friedrich Prüter, haben den unauslöschlichen Eindruck bestätigt, den sie von Sauers "Hamlet" und anderen Rollenstudien empfangen. "Er hat alle Töne, die eine Rolle erfordert; stimmlich schwach, aber geistig ganz intensiv durchtränkt spricht er das Nötige vor. Die schaurige Nachtstimmung auf Helsingör, die er erstehen ließ, vergesse ich nicht wieder, ebenso wenig, wie vieles andere" (665), schreibt Prüter, der mit der Technik seiner Stimme unzufrieden, die Stunden bei Sauer nicht zur Beseitigung dieser Schwäche vergeuden wollte, weil sie ihm "zu kostbar" waren. Bertha Schemann, aus Zürich kommend, wurde Sauers letzte Schülerin. Sie nahm im Winter 1917,

auf Empfehlung Prüters, ihren Unterricht bei Sauer auf, um mit ihm ihre "noch nicht restlos genügende Iphigenie zu studieren" (666).

Aus Friedrich Prüters Worten in einem Brief an Bertha Schemann spricht der ganze hoffnungslose Zustand Sauers, wenn er schreibt: "... Sie müssen sich aber damit vertraut machen, daß Herr Sauer ein kranker Mann ist. Wenn Sie in sein kleines Zimmer treten, sehen Sie auf einem Ruhebett einen abgemagerten, bleichen alten Mann mit weißem Scheitelhaar. Da er fast garnicht mehr gehen kann, liegt er stets ausgestreckt, (auch während des Unterrichtes) mit einer Decke zugedeckt. Geistig ist er vollständig lebendig, was auch die ganz seltsamen, unergründlichen Augen verraten. Er ist nicht immer gut aufgelegt, die Stunden sind daher nicht immer gleich reich. Oft wird er auch von Schmerzen geplagt und zuckt dann momentweise zusammen. Manchmal, wenn auch selten, kommt es auch vor, daß er wegen seiner unmenschlichen Schmerzen die Stunde ganz absagen muß (667). Wie er mir erzählte, liegt er dann zu Bett und schreit. Wenn er von seinem Leiden, von seinem Schicksal spricht, kann ich nur stumm bleiben, mir fällt da kein Trostwort ein, denn er weiß es, daß es keine Besserung gibt" (668).

Die Auswirkungen des 1. Weltkrieges "vervielfältigten dieses Martyrium" (669). Sauers Hausarzt stand im Feld; die wenigen, noch in der Heimat verbliebenen Ärzte konnten nur bei äußerster Dringlichkeit Hausbesuche machen (670). Viele von Sauers Schülern fielen. Er litt unsäglich. "Man möchte ja so verzweifelt gern ein bißchen mitwirken zum Ganzen, sich irgendwie nützlich machen und verzehrt sich vor Unruhe, daß man, selber hilflos, nirgends und niemand helfen kann" (671).

Obwohl sich Sauer der Hoffnungslosigkeit seiner Situation durchaus bewusst war, gab er sich in schmerzfreien Stunden einem bewunderungswürdigen Optimismus hin. "Das Schicksal

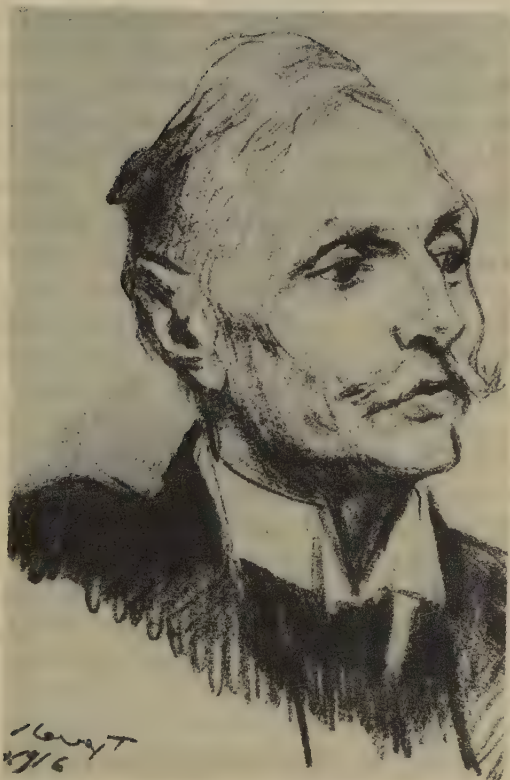
geht seinen Weg und spottet aller Gegenwehr. Warten wir ab, was es mit mir beginnt. Noch laß' ich mich nicht ganz unterkriegen. Und ich meine immer noch, ich finde eine Lücke in der feindlichen Linie der Schicksalsmächte, um durchzubrechen" (672).

Der 5. Dezember 1916, Sauers sechzigster Geburtstag, fand einen weiten Chorus von Bewunderern seiner Kunst und seines Menschentums, der bezeugte, dass die Schöpfungen und das Wesen eines Menschendarstellers tiefer nachklingen, als die oft für eine verblüffende Augenblickswirkung geborenen Darstellungen eines Komödianten. Das von Siegfried Jacobsohn herausgegebene "Oscar Sauer-Gedenkbuch" war die Bezeigung herzlicher Liebe zu dem schwerkranken Mann, der das Haus nicht mehr verlassen konnte. Es sagte ihm, dass er ein Unvergessener sei und bleiben werde. Auf jeder Seite merkt man, wie nahe der Künstler Sauer zwei Generationen stand: nicht nur der naturalistischen vom Ende des neunzehnten Jahrhunderts, sondern auch dem neuen Geschlecht vom Anfang des zwanzigsten. Und vielleicht das Erstaunlichste: seine eigenen Kollegen, diese Schauspieler, die doch sonst so oft missgünstig sind, brachten ihm neidlose Verehrung dar. Bezeichnend ist eine Äusserung von Kainz, die Else Lehmann zitiert. Kainz hatte verschiedene Ehrentitel, um die Wertabstufungen bei den Schauspielern zu charakterisieren. Den einen nannte er Majestät, den anderen Kaiserliche Hoheit, den dritten Königliche Hoheit, den vierten Fürsten, und so ging es hinunter bis zu Hochwohlgeboren. Aber von Oscar Sauer sagte er zu Else Lehmann: "Ja, der ist der liebe Gott, liebe Else" (673)!

Wie sehr ihn seine Kollegen achteten (674), wie gross sein Vorbild für die Jüngeren war, sagen die Sätze Friedrich Kayßlers: "Ich kann nur von Dem sprechen, was wir, die Jungen, von ihm, dem Aelteren, ausgehen fühlten, von jener Atmosphäre, die jede Persönlichkeit umgibt, und für deren Wirkungen wohl der grade das beste Gefühl behält, der sie nur streifte,

ohne in sie hineingezogen zu werden. Denn Oscar Sauer ist nicht der Mann, den man im Theaterverkehr persönlich wirklich näher kennen lernen könnte, noch dazu, wenn man einer von den Jungen ist. Aber ein Gefühl von ihm bekommt jeder Kleinste, denn seine Augen fragen nie: Wie klingt Dein Name? sondern: Wes Geistes Kind bist Du? Und das tut wohl; wie wohl, das kann nur Der verstehen, der selbst einst als Anfänger zum ersten Mal die Dämmerwelt einer bedeutenden Großstadtbühne betreten hat, auf der er nichts kannte als sein eigenes Nichts. In diesen ersten Jahren blutigen Kampfes zwischen Scham und Schaffensseligkeit einem Mann wie Oscar Sauer auf der Bühne zu begegnen, das erzeugt eine tiefe unauslöschliche Dankbarkeit. Und doch kann man nicht sagen: Dies oder das ist es. Das Beste, was uns zu ihm hinzog, haben wir wohl erst später recht verstehen gelernt. Wir fühlten eine erquickende Reinheit und Mannhaftigkeit in seiner Nähe; aber warum sie uns so erquickte, das verstanden wir erst, als wir die Häßlichkeiten und die Schönheiten der Bühne gründlicher unterscheiden gelernt hatten. Er ist Einer von Denen, die unantastbar fest geblieben sind gegen die vielerlei Gespenster der Bühne, die grade mitten hindurch gingen, die Augen auf die Kunst, Einer, dem die Bühne kein Ziel ist, sondern ein Weg zur Kunst..." (675).

Der schönste Vorzug dieses Gedenkbuches offenbart sich in der Tatsache, dass, mehr oder minder künstlerisch, alle Gratulanten Gleiches vom Wesen des Menschendarstellers Oscar Sauer auszusagen gedrängt waren, ob es sich nun um Dichter und Maler, Kritiker und Theaterleiter, Dramatiker oder Schauspieler handelte. Neben tiefergehenden Äusserungen finden sich auch sachlich gleichgültigere und flache Beiträge, denn die *Ingredienzien* sind immer allzu verschieden. Maximilian Harden interpretierte prägnant das Wesen Sauers: "Der im Höchsten schlicht redliche, im Tiefsten ernste Künstler Sauer hat immer mit Dem, was er ist, gezahlt. Manche können mehr; Wenige sind mehr. Er bewies, wie stark aus einem weder an



Zeichnung von Max Slevogt, 1916

veröffentlicht in: Oscar Sauer - Gedenkbuch,
Berlin 1916

Farben noch an Wandlungsfähigkeit reichen Schauspieler, dessen Werkstatt schmal blieb und der sich, als reif Gewordener, nie in Tragödie vermessen wollte, seelisch-sittliche Werte wirken. Rufe ich seine vollkommenen Gebilde, Gregers Werle, Rank, Brack, Maeterlincks Heiligen Antonius, skrupellos kluge und männisch dumme Junker, vors innere Auge, dann illuminiert jedesmal das Gedächtnis den Satz, den Lessing über Ekhof, den ihm ehrwürdigsten Menschheitdarsteller, schrieb: 'Ein ihm ganz eigenes Talent ist dieses, daß er Sittensprüche und allgemeine Betrachtungen mit einem Anstand, einer Innigkeit zu sagen weiß, daß das Trivialste von dieser Art in seinem Munde Neuheit und Würde, das Frostigste Feuer und Leben erhält'. Von dieser Erinnerung wird das Vermögen des Mannes, der auf allen Wegen, noch auf breiter Landstraße, die 'ideale Forderung' redlichen, sich in den Geist des Dichters bescheidenden Kunsternstes in der Tasche hatte, nicht etwa umgrenzt; nur eine wichtige Provinz seines Wirkens beleuchtet. Ein Mann, dessen Herz kindhaft rein geblieben und greisenhaft firm geworden war und dessen Seele, wenn sie der Brutalität, meisterlich, Gestalt schuf, feine Ohren doch leises Seufzen hören ließ: so steht der Künstler Sauer in meinem dankbaren Gedächtnis. Manche können mehr. Wenige sind mehr" (676).

Neben einer Vielzahl von Glückwunschschreiben und einer in den frühen Vormittagsstunden des 5. Dezember einsetzenden, fast endlosen Gratulationscour, zu der u.a. Gerhart Hauptmann erschienen war, wurde Oscar Sauer durch eine zu seinem Besten veranstaltete "Fledermaus"-Aufführung geehrt, die in den Nachmittagsstunden des 11. Dezember im Deutschen Opernhaus stattfand. In der Kritik hierüber heisst es: "Abermals hat sich 'Die Fledermaus' als das klassische Werk für Festvorstellungen besonderer Art bewährt. Daß ihr fröhlich und neckisch perlender Charakter sich mit der besonderen Wesensart des Künstlers decke, dem zu Ehren sie gestern nachmittag im Deutschen Opernhause in Szene ging, mochte man lei-

se bezweifeln. Oscar Sauer und Johann Straußsche Weisen - ich glaubte, da sei schwer eine Brücke zu schlagen", sagt Franz Köppen. "Aber es tut auch nicht not, und eher möchte ich behaupten: hier hätte der Zweck jedes Mittel heiligen können. Es soll uns keine Sentimentalität kommen, wenn wir Oscar Sauer feiern wollen, denn ob wir diesen Einzigen auch nie auf der Bühne wieder sehen werden: er ist und bleibt uns allen ein köstlicher, einziger, ewig unverlierbarer und unvergeßlicher Besitz. Das fühlt jeder, dem einmal eine Bühnenschöpfung Sauers das Theater zum Heiligtum wandelte ... diese 'Fledermaus'-Aufführung scheuchte alle schweren Gedanken davon und trug so auch an ihrem Teile dazu bei, daß wir des gefeierten Künstlers in ruhiger, schöner Abgeklärtheit gedenken können. Zuerst, wie sich's gebührt, führte ein ernstes Wort uns die Persönlichkeit dessen zum Bewußtsein, dem die Feier galt, Ein kurzer Vorspruch leitete sie ein, in dem Julius Bab, die Größe des in Sauer's Person uns geschenkten künstlerischen Gutes kraft- und gemütsvoll heraushebt. Friedrich Kayßler, einer der tiefsten Versteher seiner Kunst, sprach die einfachen, schmucklosen Verse einfach und schmucklos, daß man das Gefühl hatte, sie strömten aus seinem eigenen Inneren. Eine kurze Pause, und die 'Fledermaus'-Ouvertüre setzt ein - unter der Leitung Waghalters leicht, prickelnd hervorquellend und in wiegenden Rhythmen die Stimmung anbahnend, die nun für die ganze Dauer der Vorstellung das Riesenhaus beherrscht. Der gestrenge Musikkritiker, im Vollgefühl seiner Pflicht, auch die Würde eines leichten Kunstwerkes wahren zu müssen, würde an der musikalischen Wiedergabe manches auszusetzen haben. Wir können dieser Pflicht gern und getrost entsagen und erteilen den Künstlern, die sich da zu Ehren des großen Kollegen zusammengefunden hatten, willig Absolution, auch wenn sie einmal dem Meister Strauß ein Schnippchen schlugen und es dem Herrn Kapellmeister nicht leicht machten. Wie unsäglich komisch war es, wenn Albert Bassermann den Part des Gefängnisdirektors, frischfröhlich markierend, herunterkrähte, der Ausgelassensten eine

Morgen

Montag, den 11. Dezember 1910, nachmittags 2 Uhr

Ehrenvorstellung

Oscar Sauer

Charlottenburger Opernhaus

Prolog von Julius Bob

Die Fledermaus

Stimmführer

Cola Arist de Padilla

Königlich Preussischer Kammerkänger

Alfred von Ebert

Königl. Kammerkänger

Claire Dux

Preussisch Königlich Kammerkänger

Hermann Jachowicz

Königlich Preussischer Kammerkänger

Friedrich Kappeler

Mitglied des Reichstags u. Kammerkänger
Sachsen.

Fritz Maffey

Mitglied des Metropol-Theaters.

Max Paßenberg

Mitglied des Reichstags u. Sachsen.

Guido Thietiger

Mitglied des Theaters des Westens.

Albert Bassermann

Mitglied des Reichstags u. Sachsen

Lilla Durling

Königl. Schauspielerin.

Paul Hansen

Mitglied des Deutschen Opernhauses

Eduard Landi

Mitglied des Deutschen Opernhauses

Paul Knappert

Königlich Preussischer Kammerkänger.

Paul Otto

Mitglied des Reichstags u. Kammerkänger
Sachsen.

Robert Philipp

Königl. Hofopernsänger

Imah Waghalter

Mitglied des Deutschen Opernhauses.

Preise der Plätze: I. Rangloge 50 Mk. — I. Rang 1. Reihe 30 Mk. —
2. bis 3. Reihe 20 Mk. — 4. bis 5. Reihe 10 Mk. — Orchesterl. bis 5. Reihe 50 Mk.
— 6. bis 12. Reihe 20 Mk. — I. Parquet 1. bis 4. Reihe 20 Mk. — 5. bis 12. Reihe
10 Mk. — II. Parquet 10 Mk. — II. Rang 1. Reihe 15 Mk. — 2. bis 5. Reihe
10 Mk. — III. Rang 1. Reihe 10 Mk. — 2. bis 5. Reihe 5 Mk. — Gallerie 4 Mk.

Ankündigung der Fledermaus-Aufführung im
Charlottenburger Opernhaus zu Ehren des
60. Geburtstages Oscar Sauers

und in schauspielerischen Einfällen sich überpurzelnd. Er gab gewissermaßen den Ton an für die tolle Künstlerlaune, die die Aufführung teilweise wie eine Improvisation erscheinen ließ, daß es manchmal so aussah, als habe die alte 'Fledermaus' nur ihr Gewand herleihen dürfen. Am entschiedensten ging man da im zweiten Akte ins Zeug, beim Fest des Prinzen Orlofsky, das vielleicht noch nie so reich ausgestattet war wie diesmal. Lola Artôt de Padilla, der trotz seines angeblichen Gelangweiltseins charmanteste Prinz, den man sich denken kann, konnte den Festgästen erlesenste und erheiternde Kunstgenüssen bieten: erlesenst, indem Paul Knüpfer die Ballade 'Tom der Reimer' von Loewe sang, Hermann Jadlowker die Arie des Lenski aus 'Eugen Onegin', Claire Dux den Strauß'schen Walzer 'An der schönen blauen Donau', - erheiterndste, indem Tilla Durieux ... eine Brett-Diva kopierte und Guido Thielscher ein selbstverfaßtes Huldigungsgedicht an Oscar Sauer vortrug, in dem er schamvoll eingestand, was für Heiterkeitserfolge er einmal als Ibsendarsteller in Wirballen errungen. Das war gewiß ungemein ergötzlich; aber das Ergötzlichste und Unwiderstehlichste war es doch, wie Max Pallenberg als russischer Diener diese Gäste einführte und in einem unnachahmlichen Kauderwelsch einem 'hochverährten Oratorium' vorstellte. Im übrigen - einer Kritik bedürfen die Einzelleistungen der verschiedenen Künstler bei diesem Anlaß nicht. Wer wollte auch Neues sagen über Philipps klassischen Eisenstein, über die bis in die Fingerspitzen temperamentvolle Adele der Massary, über Liebans alkoholfeuchten Frosch. Rosalinde war leider nicht Elisabeth van Endert, die wegen einer Indisposition abgesagt hatte; aber auch Erna Fiebiger von der Dresdner Hofoper sang sehr angenehm und spielte recht verschmitzt, und Paul Hansen als Alfred, Paul Otto als Dr. Falk und Eduard Kandl als Dr. Blind taten es an fröhlicher Laune den anderen gleich.

So sehr das völlig ausverkaufte Haus ihnen allen huldigte, gestern hätte man alle diese Huldigungen gern dem Künstler



Privatbild 1917

im Bassermann-Nachlaß, Bes. Theaterhistorische
Sammlung Walter Unruh, Berlin
Theaterwiss.Inst.

zu Füßen gelegt, zu dessen Ehren man in so imposanter Vollzähligkeit erschienen war. Doch er war nicht anwesend; aber in seinem stillen Heim wird er empfunden haben, daß doch aller Gedanken in dem großen Hause und auf der Bühne in diesen Stunden ihm gehörten. Und sie werden ihm noch oft in treuem Gedenken gehören über diese Stunden hinaus" (677)!

Der Ertrag der "Fledermaus"-Aufführung in Höhe von 60 000 Mark wurde dem schwer leidenden Künstler als Ehrengeschenk von seinen Kollegen überreicht (678).

Nach dieser letzten, lauten Feier wurde es dann still um ihn. "Bis dahin waren offenbar bloß die Instrumente gestimmt worden zu einem Totentanz ohnegleichen" (679). Ende 1917 überstand der Einundsechzigjährige eine Lungenentzündung, danach eine Darmlähmung von fünf Wochen. Allein im Februar 1918 erhielt er 197 schmerzbetäubende Spritzen (680). Auf wenige Tage der Ruhe folgte eine Mittelohr-Eiterung. Am 29. März 1918, sechs Tage vor seinem Tod, schreibt Helene Sauer: "Meinem armen Mann geht es leider, leider noch gleichermaßen schlecht, sobald ein Symptom sich bessert, treten andere Komplikationen auf. Auf eine wirkliche Besserung darf man leider nicht mehr hoffen und so zieht sich dieses jammervolle Elend für den Aermsten noch immer hin, ohne daß es in Menschenmacht und Menschenwillen liegt, ihm irgend eine Erleichterung oder Linderung seiner Schmerzen zu geben. Das ist so trostlos, daß es kaum noch zu ertragen ist" (681).

Am 3. April 1918 ist er morgens um 3¹⁵ Uhr an der Wundrose gestorben (682).

"Hiob", fragt Siegfried Jacobsohn. "'Und der Ewige brachte zurück das Verlorene Hiobs und vermehrte alles, was Hiob gehörte, zwiefach. Und Hiob lebte danach hundertvierzig Jahre und sah seine Söhne und seiner Söhne Söhne, vier Geschlechter. Und Hiob starb alt und lebenssatt.' Dieser hier aber

ist lebenshungrig, mit jungem Herzen und schaffensfreudigem Hirn gestorben, ohne daß ihm zurückgebracht worden war, worum ihn ein unerforschlich grauenvolles Geschick betrogen hatte. Auf der Bahre lag er mit gefalteten Händen, wie der Gottessohn, den man vom Kreuze genommen" (603).

Die Todesnachricht nahmen Freunde und Verehrer seiner Kunst mit tiefer Trauer, zugleich aber mit der tröstenden Gewißheit auf, daß der Tod für ihn die Erlösung von seinem entsetzlich hiobistischen Leben bedeutete.

Heute Nacht erlöste der Tod meinen geliebten
Mann

O s c a r S a u e r

von schwerem, qualvollem Leiden.

In tiefem Schmerz
Frau Helene Sauer

Berlin-Friedenau, den 3. April 1918
Fehlerstraße 3.

Die Beerdigung findet Sonnabend, den 6. April 4 1/2 Uhr
Nachmittags in Stahnsdorf, Süd-West-Kirchhof statt (604).

Einen Bericht von der Trauerfeier vermittelt uns das "Berliner Tageblatt": Oscar Sauer wurde gestern nachmittag auf dem Waldfriedhof in Stahnsdorf zur letzten Ruhe bestattet. Zwar war es Sauers Wunsch gewesen, verbrannt zu werden, aber das Schicksal, das diesem Mann nur selten Wünsche gewährte, versagte ihm auch diesen letzten. Die Einäscherung konnte nicht erfolgen, da er keine schriftliche Verfügung hinterlassen hatte. In der tiefen Stille der melancholischen Havellandschaft wird nun Oscar Sauer von jenen Leiden, die sein Leben

vergällten, ausruhen.

An seinem Grabe hatten sich die Bühnenmitglieder der Berliner Theater in großer Anzahl eingefunden (695). Von der Bühnengenossenschaft waren Präsident Rickelt und Karl Wallauer anwesend. Weiter sah man u.a. Friedrich Kayßler, Lina Lossen, Paula Ebert, die unter Brahm oftmals seine Partnerin war, Arthur Eloesser und Julius Bab. Gerhart Hauptmann, Hermann Sudermann, Viktor Barnowsky und das Lessing-Theater, die Mitglieder des Deutschen Theaters, des Berliner Theaterklubs. Die Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger hatten Kränze gesandt. Während der Trauerfeier in der Kapelle des Friedhofs sang Heinrich Schlusnus vom königlichen Opernhaus die Arie 'Es ist genug, so nimm denn meine Seele, Herr', aus dem 'Elias' von Händel. Am Grabe sprach Präsident Rickelt. Er brachte zum Ausdruck, daß die Gestalt Oscar Sauers unvergänglich in dem Herzen der deutschen Schauspieler weiterleben werde. In längerer Rede pries Kayßler den Verstorbenen. Er sei für jeden Künstler ein Vorbild der Reinheit und Mannhaftigkeit gewesen. Sauers Kunst kennzeichne am besten ein Wort von Strindberg: 'Je näher, desto ferner; je ferner, desto näher'. Dieses Wort, sagte Kayßler, erfaßt die Kunst Oscar Sauers in seiner letzten Tiefe. Zum Schluß sprach Arthur Eloesser. Er sprach davon, wie Sauer am Lessing-Theater aus stillen Anfängen emporgewachsen sei, wie ihn Otto Brahm dann zur Größe geführt habe. Eloesser schloß mit einer tiefgründigen Charakteristik des Verstorbenen und seiner Kunst" (696).

Über der Grabstätte Oscar Sauers, in der auch seine Frau im Jahre 1934 beigesetzt wurde, erhebt sich noch heute inmitten längst überwuchelter und eingeebener Ruhestätten ein schlichter Naturstein, der nichts trägt, als die beiden Namen mit ihren Geburts- und Sterbedaten.



Gedenkstein für Oscar und Helene Sauer auf
dem Südwest-Friedhof in Berlin-Stahnsdorf
(Aufnahme aus dem Jahre 1960)

A N H A N G

=====

(687) Verzeichnis der Rollen Sauer's

Datum	Titel des Stückes	Verfasser	Rolle
OSNABRÜCK			
<u>1874</u>			
14. 5.	Geld wie Heu Schw.3	W.Evans u. Valentine	Schwarz, Social- demokrat
14. 7.	Die weiblichen Drillinge Schw.m.Ges.1	n.Holberg v. C.Wexel	?
3. 8.	Hamlet Tr.5	W.Shakespeare	1.Schauspieler
18. "	Hinko Dr.5 m.Vorsp.	Ch.Birch- Pfeiffer	Gottschalk, Stadtsyndikus v. Nürnberg
OLDENBURG			
30. 9.	Er muß taub sein Schw.1	D.E.Malten	Ein Gärtner
CHEMNITZ			
<u>1875</u>			
19. 5.	Die Journalisten L.4	G.Freytag	Senden, Guts- besitzer
5. 6.	Adelaide Genrebild 1	H.Müller	Franz Lachner, Musiker
21. "	Dr.Wespe L.5	R.Benedix	Wellstein, Kaufmann
9. 7.	Drei Staatsverbrecher L.4	J.B.v.Schweitzer	Camille, Herzog v.Valfort
CREFELD			
<u>1877</u>			
5.10.	Uriel Acosta Tr.5	K.Gutzkow	Ben Jochai

Datum	Titel des Stückes	Verfasser	Rolle
29.10.	Der Pariser Taugenichts L.4	C.Töpfer	Graf Eduard
28.11.	Die Journalisten L.4	G.Freytag	Bellmaus
5.12.	Das bemooste Haupt Sch.4	R.Benedix	Billstein, Hauptmann
<u>1878</u>			
6. 2.	Walddlieschen Charakterbild 3	K.Elmar	Wilhelm Stolzin- ger
8. "	Das Lügen L.3	R.Benedix	Bernhard Wildau
10. "	Der große Wurf L.3	J.Rosen	Karl Solenau
25. "	Orpheus i.d.Unterwelt Operette 2	J.v.Offenbach	Merkur
13. 3.	Ein Lustspiel L.4	R.Benedix	Karl Fichtenau
LIEGNITZ			
<u>1879</u>			
15.12.	Die Stützen der Gesell- schaft Sch.4	H.Ibsen	Hilmar Tönnesen
GÖRLITZ			
<u>1880</u>			
27. 9.	Der Postillon v.Münche- berg P.m.Ges.3	E.Jacobson u. R.Lindner	Graf Guido v. Ziegel-Dachstein
28. "	Krieg im Frieden L.5	G.v.Moser u. P.v.Schönthan	Reif-Reiflingen, Lieutenant
30. "	Don Carlos Dr.5	Fr.v.Schiller	Don Carlos
8.10.	Die Frau ohne Geist L.4	H.Bürger	Richard Werner, Belletrist
10. "	Die Jungfrau v.Orleans Tr.5	Fr.v.Schiller	Lionel
20. "	Romeo und Julia Tr.5	W.Shakespeare	Romeo
22. "	Die Kuckucks L.4	R.Kneisel	Graf Kolzoff, Attaché

Datum	Titel des Stückes	Verfasser	Rolle
26.10.	Der Bibliothekar Schw.4	G.v.Moser	Harry Marsland
2.11.	Das Lügen L.3	R.Benedix	Dr.Rudolf Was- senberg
5. "	Auf der Brautfahrt L.4	H.Lubliner	Franz Hollmann, Sekretär
10. "	Die Braut v.Messina Tr.4	Fr.v.Schiller	Don Manuel
17. "	Maaß für Maaß Kom.5	W.Shakespeare	Claudio
19. "	Eine leichte Person P.m.Ges.3	E.Pohl	Theodor Sehring, Assessor
21. "	Die Schule des Lebens od.Die Königstochter als Bettlerin Sch.5	E.Raupach	Student v.Schra- ken
26. "	Das herrenlose Gut L.3	A.Anno	Max Klingsbeu- tel, Ingenieur
2.12.	Montjoye, der Mann von Eisen Lebensbild 5	n.d.Franz.v. E,M.Vacano	Georges v.Sorel, Advokat
3. "	Graf Waldemar Sch.5	G.Freytag	Rittmeister v. Randor
5. "	Das Glas Wasser od. Kleine Ursachen, große Wirkungen L.5	E.Scribe	Masham, Fähn- rich
6. "	Narciss Tr.5	A.E.Brachvogel	Ludwig Franz v. Bourbon
7. "	Hamlet Tr.5	W.Shakespeare	Laertes
12. "	Berlin, wie es weint und lacht P.m.Ges.3	O.F.Berg u. D:Kalisch	Bernhard Schlicht
19. "	Die beiden Klingsberg L.4	A.v.Kotzebue	Adolph Klings- berg
25. "	Verschämte Arbeit Sch.3	H.Bürger	Dr.Franz Geiss- ler
26. "	Die beiden Reichenmül- ler Volksst.m.Ges.3	A.Anno	Eduard Bucher, Commis

1881

4. 1.	Die Bluthochzeit Tr.5	A.Lindner	Heinrich v.Guise, Herzog v.Frankr.
-------	--------------------------	-----------	---------------------------------------

Datum	Titel des Stückes	Verfasser	Rolle
7. 1.	Feenhände L.5	E.Scribe	Herzog Penn-Maar
11. "	Der Kaufmann von Venedig Sch.5	W.Shakespeare	Graziano
13. "	Die Journalisten L.4	G.Freytag	Blumenberg, Redakteur
16. "	Ihre Familie Volksst.m.Ges.3	J.Stinde u. G.Engels	Alexander v. Feldern
18. "	Daniel Rochat Sch.4	V.Sardou	Casimir Fargis
26. "	Wilhelm Tell Sch.5	Fr.v.Schiller	Melchthal
28. "	Die Teufelsfelsen Schw.4	O.Blumenthal	Erich v. Klingg
29. "	Ein Sommernachtstraum L.5	W.Shakespeare	Lysander
1. 2.	Ein Kind des Glücks L.5	Ch.Birch- Pfeiffer	Jules, Baron v. Clairval
6. "	Haus Lonei L.4	A.L'Arronge	Berthold Rein- hard, Schauspie- ler
8. "	Die Verschwörung der Frauen od.Die Preussen in Breslau L.5	A.Müller	Friedrich v. Wessenberg
11. "	Die Musketiere der Köni- gin od.Anna v.Österreich Dr.5	n.A.Dumas v.Ch. Birch-Pfeiffer	d'Artagnan
15. "	Die Reise durch Berlin in 80 Stunden P.m.Ges.3	H.Salingré	Nikolaus, Student
18. "	Die Mönche od.Die Kara- biniers im Kloster L.3	M.Tenelli	Ernst v.Sedages, Hauptmann
19. "	Die Märchentante L.4	O.F.Gensichen	Kurt Bertram
23. "	Emilia Galotti Tr.5	G.E.Lessing	Prinz
27. "	Zopf und Schwert L.5	K.Gutzkow	Erbprinz v.Bay- reuth
1. 3.	Die Zwillinge L.1	O.Justinus	Gustav Graf v. Lindorm
2. "	Faust I Tr.5 m.Vorsp.	J.W.v.Goethe	Valentin

Datum	Titel des Stückes	Verfasser	Rolle
5. 3.	Frauen-Emancipation Schw.1	K.Sontag	Anton Walker, Schauspieler
7. "	Das erste Mittagessen L.1	K.Görlitz	Otto Baltzer, Assessor
8. "	Das Milchmädchen L.1	M.Böhm	Commissionär Steppke
11. "	Preciosa Sch.4	P.A.Wolff	Don Alonzo
13. "	Der Compagnon L.4	A.L'Arronge	Oskar Schumann
15. "	Der Jubilar L.1	G.v.Moser u. Fr.v.Schönthan	Eugen Adolph Goldini
18. "	Doktor Klaus L.5	A.L'Arronge	Max v.Boden
22. "	Das Testament des gros- sen Kurfürsten Sch.5	G.zu Puttlitz	Kurfürst Friedrich III
25. "	Tantchen Unverzagt L.3	C.A.Görner	Advokat Josef.
27. "	Die Tochter Belials L.3	R.Kneisel	Joseph Weiland, Kandidat
29. "	Gute Nacht,Hänschen L.5	A.Müller	Rittmeister v. Frohn
31. "	Eine Frau,die in Paris war L.3	G.v.Moser	Oskar v.Siburg
7. 4.	Der beste Ton L.4	C.Töpfer	Philipp v. Strehlen
10. "	Iphigenie auf Tauris Sch.5	J.W.v.Goethe	Orest
2.10.	König Lear Tr.5	W.Shakespeare	Edmund
3. "	Kalte Seelen L.4	G.v.Moser	Assessor Wendt
4. "	Unruhige Zeiten od. Litze's Memoiren P.3	E.Pohl	Alfred Rentmei- er,Assessor
7. "	Egmont Tr.5	J.W.v.Goethe	Brackenburg
9. "	Der jüngste Lieutenant P.m.Ges.4	E.Jacobson	Demmler,Ober- Inspektor
10. "	Donna Diana L.5	A.Moreto	Don Luis,Prinz v.Bearne

Datum	Titel des Stückes	Verfasser	Rolle
11.10.	Der Frauenkampf L.3	E.Scribe	Henri v.Flavigneul
13. "	Der Hausarzt L.1	G.v.Moser	Karl v.Römer
14. "	Der Schimmel L.1	G.v.Moser	Gustav Rohr
20. "	Dorf und Stadt Sch.5	Ch.Birch-Pfeiffer	Der Fürst
22. "	Er experimentiert Scherz 1	H.Holpein	Julius,Maler
28. "	Unsere Frauen L.5	Gv.Moser u. Fr.v.Schönthan	Paul Grosser, Schriftsteller
30. "	Der artesische Brunnen P.m.Ges.3	G.Räder	Dolmetscher
2.11.	Maria Stuart Tr.5	Fr.v.Schiller	Mortimer
4. "	Gold und Eisen Sch.4	H.Bürger	Jordan,Ingenieur
11. "	Die Piccolomini Sch.5	Fr.v.Schiller	Max Piccolomini
12. "	Wallensteins Tod Tr.5	Fr.v.Schiller	"
20. "	Rolf Berndt Sch.5	G.zu Puttlitz	Graf Eberhard v.Boretz,Diplomat
21. "	Man sucht einen Erzieher od.So bringt man Ordnung ins Haus L.2	n.A.Decourcelle a.d.Franz v.A. Bahn	Eugen v.Autreval
15.12.	Prinzessin Amaranth od. Frau Holle Weihnachts- Komödie i.8Bildern	W.Anthony	Prinz
26. "	Der Mann im Mond P.m.Ges.5	E.Jacobson	Syring,Journalist
27. "	Die junge Frau Schw.4	E.Volger	Ernst v.Waldow, Secondelieutenant

1882

4. 1.	Ein Wintermärchen Sch.5	W.Shakespeare	Florizel
8. "	Der Actienbudiker od. Wie gewonnen,so zerronnen Lebensbild 5	D.Kalisch	Carl Mühlberg

Datum	Titel des Stückes	Verfasser	Rolle
10. 1.	Das Urbild des Tartüffe L.5	K.Gutzkow	Ludwig XIV.
13. "	Der Leibarzt L.4	L.Günther	Fürst Alfred
26. "	Um ein Nichts L.4	O.Blumenthal	Baron Alwill
1. 2.	Die Geier-Wally Sch.5	W.v.Hillern	Benedikt Klotz
2. "	Dëborah Sch.4	S.H.Mosenthal	Joseph
5. "	Marie-Anne od.Ein Weib aus dem Volke Sch.5	n.d.Franz.v. A.Jahn	Graf Theobald
7. "	Struensee Tr.5	M.Beer	Robert Keith
12. "	Der Jourfix L.4	H.Bürger	Dr.Alfred Mül- ler,Natur- forscher
14. "	Lumpacivagabundus Zauberposse m.Ges.3	J.Nestroy	Lumpacivagabun- dus,böser Geist
17. "	Die Anna-Lise Sch.5	H.Hersch	Fürst Leopold v. Anhalt-Dessau
21. "	Wer war's Schw.4	E.Artter	Rudolf Frank
24. "	Aus der Gesellschaft Sch.4	E.Bauernfeld	Graf Arthur v. Feldern
4. 3.	Reif von Reiflingen Schw.m.Ges.5	G.v.Moser	Reif.v.Reif- lingen
13. "	Rosenmüller & Finke L.5	C.Töpfer	Carl Theodor
14. "	Mein Leopold Volksst.m.Ges.3	A.L'Arronge	Leopold,Kammer- gerichts-Refer.
27. "	Die Erzählung der Köni- gin von Navarra od.Re- vanche für Pavia L.5	E.Scribe	Heinrich d'AL- bret
HILDESHEIM			
10. 4.	Der Veilchenfrsser L.4	G.v.Moser	Bernhard v.Feld, Referendarius
11. "	Maria und Magdalena Sch.4	P.Lindau	Bernd,Fürst zu Rothenthurn

Datum	Titel des Stückes	Verfasser	Rolle
15. 4.	Jugendliebe L. 1	A. Wilbrandt	Ferdinand v. Bruck
16. "	Ein Kind des Glücks L. 5	Ch. Birch-Pfeiffer	Anatole
19. "	Er muß auf's Land L. 3	W. Friedrich	Cäsar v. Freimann, Marineoffizier
23. "	Hans Lange Sch. 4	P. Heyse	Bugsclaff
25. "	Der Goldonkel P. m. Ges. i. 7 Bildern	E. Pohl	Franz, Eisenbahn-Conducteur
28. "	Die zärtlichen Verwandten L. 3	R. Benedix	Dr. Offenburg, Arzt
1. 5.	Die Waise von Lowood Sch. 2	Ch. Birch-Pfeiffer	Francis Stenworth, Baronet
5. "	Die Grille Ländl. Charakterbild 5	Ch. Birch-Pfeiffer	Didier
7. "	Der verkaufte Schlaf Rom.-kom. Märchen 3	C. Haffner	Engelbert's Schüler
10. "	Hasemann's Töchter Orig.-Lebensbild 4	A. L'Arronge	Eduard Klein
14. "	Dèborah Sch. 4	S. H. Mosenthal	Ruben
17. "	Preciosa Sch. 4	P. A. Wolff	Don Eugenio
22. "	Der Frauenadvokat L. 3	H. Bürger	Robert v. d. Dahlen
24. "	Aschenbrödel Sch. 4	R. Benedix	Albrecht, Graf v. Eichenow
29. "	Der Menonit Tr. 4	E. v. Wildenbruch	Tissot, Hptm. d. franz. Garnison i. Danzig
30. "	Der Talisman P. m. Ges. 3	J. Nestroy	Herr v. Platt
2. 6.	Die bezähmte Widerspänstige L. 4	W. Shakespeare	Lucentio
5. "	Monsieur Hercules Schw. 1	G. Belly	Maus, Candidat d. Theologie
8. "	Die Lachtaube P. m. Ges. 3	E. Jacobson	Richard Temme, Maler

Datum	Titel des Stückes	Verfasser	Rolle
11. 6.	Die Valentine Sch.5	G.Freytag	Der Fürst
12. "	Die Frau im Hause L.3	A.P.	Roderich, Maler
16. "	Die Journalisten L.4	G.Freytag	Oldendorf, Redacteur
20. "	Die Räuber Sch.5	Fr.v.Schiller	Hermann, Bastard eines Edel- mannes
26. "	Der Geizige Kom.5	J.B.Molière	Váler
2. 7.	Graf Essex Tr.5	H.Laube	Graf Southamp- ton
3. "	Philippine Welser Sch.5	O.v.Redwitz	Erzherzog Ferdinand
7. "	Donna Diana L.5	A.Moreto	Don Caesar, Prinz v.Urgel
9. "	Ultimo L.5	G.v.Moser	Bruno Berndt, Arzt
12. "	Yelva od.Die Stumme Sch.m.Musik 2	n.d.Franz.v. Th.Hell	Alfed
15. "	Chemie für's Heiraten L.3	R.Kneisel	Theodor Belling, Lieutenant
17. "	Ich verbrenne meine Schwiegermutter Schw.1	J.Rosen	Dr.Zauner
22. "	Der Königsleutenant L.4	K.Gutzkow	Alcidor, franz. Schauspieler
24. "	Epidemisch L.4	J.B.v.Schweitzer	Kuno v.Selde- neck, Lieutenant
27. "	Die Memoiren des Teufels L.3	R.Mettler	Graf Cerny
29. "	Die relegirten Studenten L.4	R.Benedix	Wolfram Linde- neck, Musikleh- rer
31. "	Hans Sachs od.Die Meister- sänger von Nürnberg Dram.Ged.4	J.L.Fr.Dein- hardstein	Kaiser Maximilian I.
6. 8.	John Styx od.Ebenholz u. Elfenbein kom.Charakter- gemälde m.Ges.i.7Bildern	E.Fritzsche	Jacob Müller, Ingenieur

Datum	Titel des Stückes	Verfasser	Rolle
9. 8.	Dr.Faust's Hauskäßplein od.Die Herberge im Walde P.m.Ges.3	F.Hopp	Isidor
10. "	Graf Rocozi L.4	G.v.Moser	Hugo Falkner, Commis
15. "	Der Störenfried L.4	R.Benedix	Hubert Maiberg
16. "	Romeo und Julia Tr.5	W.Shakespeare	Tybalt
18. "	Doktor Klaus L.5	A.L'Arronge	Paul Gerstel, Referendarius
19. "	Hinko Dr.5 m.Vorsp.	Ch.Birch- Pfeiffer	Henriko
21. "	Die Tochter des Herrn Fabricius Sch.3	A.Wilbrandt	Eulenstein, Gerichtsrath
24. "	Der Verschwender Orig.-Zaubermärchen 3	F.Raimund	Chevalier Dumont
29. "	Mathilde od.Ein deutsches Frauenherz Sch4	R.Benedix	Falkenau
31. "	Der Sohn der Wildnis Sch.5	F.Halm	Alcastor
3. 9.	Die Maler L.3	A.Wilbrandt	Blume
7. "	König Renè's Tochter Dr.1	H.Hertz	Jauffred v. Orange
10. "	Kean od.Leidenschaft u. Genie Sch.5	n.A.Dumas v. L.Schneider	Herzog v. Devonshire, Minister

KREUZNACH

1883

10. 6.	Kyritz-Pyritz P.m.Ges.3	H.Wilken u. O.Justinus	Ebert, Ingenieur
11. "	Der Schwabenstreich L.4	F.v.Schönthan	Paul v.Gred- ding
26. "	Dorf und Stadt Sch.5	Ch.Birch- Pfeiffer	Reinhard
17. 7.	Odette Sch.4	V.Sardou	La Hoche
23. "	O diese Männer L.4	J.Rosen	Assessor Walter

Datum	Titel des Stückes	Verfasser	Rolle
-------	-------------------	-----------	-------

MAINZ

1884

17. 9.	Der Probepfeil L.4	O.Blumenthal	Krasinsky
27. "	Spielt nicht mit dem Feuer L.3	G.zu Puttlitz	Gottfried
6.10.	Die Hüttenbesitzer Sch.4	G.Ohnet	Herzog
22.11.	Die Karolinger Tr.4	E.v.Wildenbruch	Lothar
1.12.	Die Welt, in der man sich langweilt L.3	E.Pailleron	Roger
9. "	Durchlaucht haben geruht L.4	F.Brentano	Wild
27. "	Raub der Sabinerinnen Schw.4	F.u.P.v.Schön- than	Emil Groß

1885

24. 1.	Bürgerlich u.romantisch L.4	E.Bauernfeld	Sittig, Bade- commissar
31. "	Gerettet Sch.4	F.Spielhagen	Ernst Solm
23. 2.	Der Salontyroler L.4	G.v.Moser	Alpenfex v.Streh- sen

DANZIG

1.10.	Der Weg zum Herzen L.4	A.L'Arronge	Assessor v.Schott
2. "	Ultimo L.5	G.v.Moser	Georg Richter
11. "	Othello Tr.5	W.Shakespeare	Othello
21. "	Durchlaucht haben geruht L.4	F.Brentano	Fürst Emil
26. "	Papageno Schw.4	R.Kneisel	Arthur Schütze, Baumeister
29. "	Die Tochter des Herrn Fabricius Sch.3	A.Wilbrandt	Rolf, Fabrikant
4.11.	Ein Tropfen Gift Sch.4	O.Blumenthal	Bruno, Lieutenant

Datum	Titel des Stückes	Verfasser	Rolle
10.11.	Die Räuber Sch.5	Fr.v.Schiller	Karl Moor
16. "	Monsieur Alphonse Sch.3	A.Dumas fil.	Octave-Alphonse
3.12.	Theodora Dr.5	V.Sardou	Marcellus
8. "	Die Leibrente Schw.5	G.v.Moser	Schlosser Stöckel
13. "	Maria Stuart Tr.5	Fr.v.Schiller	Leicester
21. "	Die Schulreiterin L.1	E.Pohl	Engelhard, Gutsbesitzer

1886

25. 1.	Frau Direktor Striese Sch.4	F.u.P.v.Schön- than	Clemens
11. 2.	Denise Sch.4	A.Dumas fil.	Graf
8. 3.	Richard's Wanderleben L.4	n.d.Engl.v. J.G.Kettel	Richard Wande- rer,Schauspieler
10. "	Der Veilchenfresser L.4	G.v.Moser	Victor v.Berndt
13. "	Die relegirten Studen- ten L.4	R.Benedix	Reinhold Kronau
26. "	Die Geier-Wally Sch.5	W.v.Hillern	Joseph
5. 4.	Vicomte von Létorières L.3	n.Bayard v.C. Blum	Baron Tibull

STETTIN

17. 6.	Herr u.Frau Hippokrates L.4	H.Heinemann	Dr.Weiss
13. 7.	Hans Lange Sch.4	P.Heyse	Henning,Knecht
	GERA		
10.11.	Uriel Acosta Tr.5	K.Gutzkow	Uriel Acosta
20. "	Daniela Sch.4	F.Philippi	Eberhardt
23. "	Fiesco Tr.5	Fr.v.Schiller	Fiesco

Datum	Titel des Stückes	Verfasser	Rolle
7.12.	Käthchen von Heilbronn Sch.5	H.v.Kleist	Strahl
21. "	Frauenkampf L.3	E.Scribe	Gustav v.Grignon

1887

7. 1.	Der Bureaukrat L.4	G.v.Moser	Eberhard
15. "	Haus Fourchambault Sch.5	E.Augier	Bernard
21. "	Der schwarze Schleier Sch.4	O.Blumenthal	Gerhard v.Brugg
26. "	Wallensteins Lager Sch.1	Fr.v.Schiller	1.Kürassier
27. "	Wallensteins Tod Tr.5	Fr.v.Schiller	Terzky
26. 2.	Ein Fallissement Sch.4	Bj.Björnson	Sannäs
24. 3.	Kolberg Sch.5	P.Heyse	Major v.Gneise- nau
25. "	Alexandra Dr.4	R.Voß	Müller, Förster
29. "	Goldfische L.4	F.v.Schönthan u. G.Kadelburg	Erich v.Felsen
STRASSBURG i.E.			
2.10.	Die Journalisten L.4	G.Freytag	Konrad Bolz
19. "	Die Versucherin L.1	G.v.Moser	Rittmeister v. Seeberg
26. "	Der Bibliothekar Schw.4	G.v.Moser	Lothair Mac- donald
31. "	Romeo und Julia Tr.5	W.Shakespeare	Mercutio
13.11.	Galeotto Dr.3 m.Versp.	n.d.Span.v.J. Echegaray, bearb. v.P.Lindau	Walther
19. "	Ich speise bei meiner Mutter L.1	P.Decourcelle u. L.Thiboust, dtsh. v.A.Fugmann	Stritzow
5.12.	Die große Glocke L.4	O.Blumenthal	Theobald Vogt

Datum	Titel des Stückes	Verfasser	Rolle
29.12.	Minna von Barnhelm L.5	G.E.Lessing	Tellheim
<u>1888</u>			
30. 1.	Faust I Tr.5	J.W.v.Goethe	Faust
7. 2.	Ein toller Einfall Schw.4	K.Laufs	Ernst
13. "	Nathan der Weise Dr.5	G.E.Lessing	Saladin
5. 3.	Die berühmte Frau L.3	F.v.Schönthan u. G.Kadelburg	Graf Bela-Palmay
18. "	Alexandra Dr.4	R.Voß	Erwin v.Eberti
KÖNIGSBERG			
17. 9.	Der Kaufmann von Venedig Sch.5	W.Shakespeare	Bassanio
19. "	Daniel Rochat Sch.5	V.Sardou	Daniel Rochat
3.10.	Faust I Tr.5	J.W.v.Goethe	Erdegeist
12. "	Ein Meteor L.4	L.Fulda	Fritz Guntram
1.11.	Demetrius Tr.5	m.Benutzung d. Schillerschen Fragm.v.H.Laube	Fürst Leo Sapie- ha
3. "	Georgette Sch.4	V.Sardou	Graf Octave Cla- vel v.Chabreuil
7. "	Judith und Holofernes Tr.5	Fr.Hebbel	Achior
11. "	René Dr.1	B.Herwi	Stephan
18. "	Der verwunschene Prinz Schw.3	J.v.Plötz	Prinz Wolfgang
22. "	Adrienne Lecouvreur Dr.5	n.E.Scribe v. H.Grans	Moritz, Graf v. Sachsen
24. "	Die Hüttenbesitzer Sch.4	G.Ohnet	Philipp Derblay
27. "	Die Jungfrau v.Orleans Tr.5	Fr.v.Schiller	Dunois

Datum	Titel des Stückes	Verfasser	Rolle
22.12.	Die wilde Rose L.4	W.Teschen	Paul v.Thorstein
30. "	Das Stiftungsfest Schw.3	G.v.Moser	Dr.Scheffler, Advokat
<u>1889</u>			
3. 4.	Einer von uns're Leut' P.m.Ges.3	D.Kalisch	Sternfels
14. "	Fifi Schw.4	H.Meilhac u. L.Halévy	Paturel
25. "	Die Quitzows Sch.4	E.v.Wildenbruch	Friedrich I.v. Hohenzollern
1. 5.	Maria und Magdalena Sch.4	P.Lindau	Laurentius,Mal- professor
	BAD EMS		
4. 6.	Cornelius Voß L.4	F.v.Schönthan	Prinz Curt v. Schöningen-Claus- thal
7. "	Madame Bonivard Sch.3	A.Bisson u.A. Mars,dtsch.v. E.Neumann	Henri Duval, Komponist
14. "	Die Sternschnuppe Schw.4	G.v.Moser u. O.Girndt	Dr.Wast
18. "	Heinrich Heine L.3	A.Mels	Hary Heine
8. 7.	Familie Knickmeyer Schw.4	F.Berend	Stolbring
13. 8.	Ein glücklicher Fami- lienvater Schw.3	K.A.Görner	Rosenberg
29. "	Großstädtisch Schw.4	J.B.v.Schweitzer	Wingen,Lieute- nant
	KÖNIGSBERG		
20. 9.	Ein Schritt vom Wege L.4	E.Wichert	Arthur v. Schmett- witz
28. "	Ferréol Sch.4	V.Sardou	Ferréol
16.10.	Heinrich IV. Sch.2	W.Shakespeare	Percy
11.11.	Der Hypochonder Schw.4	G.v.Moser	Berger, Agent

Datum	Titel des Stückes	Verfasser	Rolle
15.12.	Die Zauberkappe Weihnachtsmärchen i. 6Bildern	n.Wiener Volksst. Der rote Lux Dr.Faust's Haus- käpplein", Bearbei- ter unbekannt	

1890

4. 1.	Der Schatten Sch.4	P.Lindau	Freiherr v. Brücken
12. "	Wallensteins Tod Tr.5	Fr,v.Schiller	Schwedischer Hauptmann
30. "	Die Ehre Sch.4	H.Sudermann	Graf v.Trast- Saarberg
10. 2.	Die Welt,in der man sich langweilt L.3	E.Pailleron	Bellac
4. 3.	Die afrikanische Insel L.3	P.Anton	Hans v.Bären- stein
11. "	Das Versprechen hinter dem Herd 1 Scene a.d. öster.Alpen m.Nationalges.	A.Baumann	Freiherr v. Strizzow
16. "	Richelieu od.Die Verschwörung Sch.5	L.Bulwer	Baradas
26. "	Nordische Heerfahrt Sch.4	H.Ibsen	Gunnar
2. 4.	Hasemann's Töchter Orig.-Lebensbild 4	A.L'Arronge	Hermann Körner
13. "	Die Grille Ländl.Charakterbild 5	Ch.Birch- Pfeiffer	Landry
15. "	Cyprienne L.3	V.Sardou	Herr v.Prunelles
26. "	Ein Lustspiel L.4	R.Benedix	Bergheim, Musik- direktor

BERLIN (Lessing-Theater 1890-1896)

6. 9.	Margot L.3	H.Meilhac	Förster Francois
5.11.	Sodoms Ende Dr.5	H.Sudermann	Dr.Bruno Süß- kind,Referendar
29. "	Raskolnikow Sch.4	n.F.M.Dosto- jewski v.E.Zabel u.E.Koppel	Rasumichin, Student
31.12.	Auf der Höhe des Jahr- hunderts L.4	E.Blum u.R. Troché	Vicomte v.Rivo- let

Datum	Titel des Stückes	Verfasser	Rolle
<u>1891</u>			
14. 1.	Ohne Ideale Sch.4	R.Jaffé	Günther
31. "	Die Rosa-Dominos P.3	A.Delacour u. A.Hennequin	Aubier
" "	Ritterdienste L.1	E.Labiche	Baron Mertemout
2. 2.	Der Kuß L.4	L.Doczy	Carlo
19. "	Das Gnadenbrod Dr.2	I.Turgenjew	Paul Jeletzki, Ministerial- beamter
" "	Fortuna Sch.3	H.Faber	Fellner
24. "	Der Probepfeil L.4	O.Blumenthal	Hellmuth v. Egge
10. 3.	Thermidor Dr.4	V.Sardou	Lupin, Schreiber
11. 4.	Ultimo L.5	G.v.Moser	v.Haas
18. "	Die alten Junggesellen Sch.5	V.Sardou	v.Troëncs
16. 5.	Derby L.4	S.Schlesinger	Otto v.Thöringen Reiteroffizier
29. 8.	Falsche Heilige Sch.4	n.A.W.Pinero, frei bearb.v. O.Blumenthal	Gaston v.Tri- seuil
11. 9.	Francillon Sch.3	A.Dumas fil.	Lucien
23.10.	Die Großstadtluft Schw.4	O.Blumenthal u. G.Kadelburg	Walter Lenz, Rechtsanwalt
18.11.	Satisfaction Sch.4	A.Baron v.Ro- berts	Graf Friedrich Witterstedt
31.12.	Die Dame in Schwarz L.4	H.Wittmann u.	Dr.Benno v. Gruben

1892

15. 1.	Helga Sch.5	H.Hopfen	Detmar Forsbeck
28. "	Der Unerbittliche L.3	J.Echegaray	Pepe

Datum	Titel des Stückes	Verfasser	Rolle
6. 2.	Der sechste Sinn Schw.1	G.v.Moser u. R.Misch	Eugen Herold, Lederhändler
1. 3.	Paragraph 330 Schw.3	E.Milland u. E.de Najac	Arthur de Vlan- sec
19. "	Die Wahrheit Sch.3	P.Heyse	Dr.Normann
31. "	Die Cameliendame Sch.5	A.Dumas	Herr v.Varville
16. 4.	Die Familie Bénoiton L.5	V.Sardou	Prudent
7. 8.	Der Lebemann L.3	G.v.Moser	Ernst Schröder
22. "	Das alte Lied Sch.3	F.Philippi	Eduard Rahden, Bankier
3. 9.	Ein Tropfen Gift Sch.4	O.Blumenthal	Prinz Carl Emil
8. "	Die arme Löwin Sch.5	E.Augier,dtsh. v.P.Lindau	Leon Lecarnier, Advokat
20. "	Ein unbeschriebenes Blatt L.4	P.Heyse	Hugo,Referendar

1893

7. 1.	Heimath Sch.4	H.Sudermann	Regierungsrath Dr.v.Keller
2. 2.	Eine Palastrevolution L.4	R.Skowronnek	Alfred,cand.jur.
18. 3.	Die Tragödie des Men- schen Dr.Gedicht 5	E.Maudách,n.d. Übers.v.L.Doczy bearb.v.O.Blum- enthal	Catulus,ein junger Römer
2. 4.	Hanna Jagert Kom.3	O.E.Hartleben	Conrad Thieme, Schriftsteller
12. "	Die Bohème Sch.5	H.Murger,dtsh. v.P.Lindau	Marcel,Maler
15. 9.	Erlaubte Sünden L.3	A.Janvier u.M. Ballot,dtsh.v. M.Schönau	Dunoustier
5.10.	Mauerblümchen L.4	O.Blumenthal u. G.Kadelburg	Paul Wörmann
4.11.	Arme Maria Sch.5	R.Voß	Enrico Rocca

Datum	Titel des Stückes	Verfasser	Rolle
18.11.	Der Andere Sch.4	P.Lindau	Arnoldy, Rechtsanwalt
3.12.	Das Spiel mit dem Feuer Sp.1	A.Strindberg	Knut,Maler
17. "	Der ungläubige Thomas Schw.3	K.Laufs u.W. Jacoby	Dr.Paul Wagner, Arzt

1894

13. 1.	Madame Sans-Gêne L.4	V.Sardou	Fouché
8. 2.	Ohne Geläut Sch.5	F.v.Zobeltitz	Dr.Hans Möller
25. 3.	Niobe Schw.3	H.Paulton u. E.A.Paulton	Cornelius Griffin
" "	Der Eisenfresser L.1	E.Grange u.V. Bernard	Edgar Chambly
9. 5.	Immer zerstreut Schw.3	Th.Barrière u.E. E.Grudinet,neu bearb.v.Fr.Wall- ner	Jules Carpiquel
1. 8.	Die Sittenrichter Sch.3	H.A.Jones,i.frei-Lord Clive- er Bearb.v.O.Blu-brooke menthal	
6.10.	Die Schmetterlings- schlacht Kom.4	H.Sudermann	Dr.Kosinsky, Oberlehrer

1895

19. 1.	Die wilde Jagd L.4	L.Fulda	Paul Krüger, Kaufmann
3. 2.	Thielemanns L.4	H.Olden	Emil Faßbender
16. "	Aus Berlin W L.3	B.Köhler	Robert Düren
21. 4.	Artikel 214 Schw.3	Sylvain u.M.Or- donneau,übers.v. L.Fischl	Montabart,Maler
4. 5.	Madame Bonivard Schw.3	A.Bisson u.A. Mars,dtshch.v. E.Neumann	Henry Duval, Componist
25. "	Drei Dr.3	M.Dreyer	Karl Genzmer, Dr.phil.,Pri- vatgelehrter

Datum	Titel des Stückes	Verfasser	Rolle
17. 8.	Cherchez la femme Schw.3	A.Hennequin u. E.de Najac	André Duclos, Notar
7. 9.	Die Welt,in der man sich nicht langweilt Schw.1	E.Pailleron	Gaston v.Véret
19. "	Der große Komet Schw.3	K.Laufs u.W. Jacoby	Dagobert Zoppi
25.10.	Der Dornenweg Sch.3	F.Philippi	Alfred Wede- kind,Regierungs- assessor
9.11.	Die Venus von Milo Sch.1	P.Lindau	Agathon
30. "	Wettrennen Schw.3	V.Leon u.H.v. Waldberg	Josef Weilmann, Tenorist
23.12.	Comtesse Guckerl L.3	F.v.Schönthan u. F.Kopell-Ellfeld	Leopold v. Mittersteig

1896

24. 1.	Untreu Kom.3	R.Bracco	Riccardi
9. 2.	Der Thron seiner Väter L.4	F.v.Zobeltitz	v.Obschitz,Pre- mierlieutenant
22. "	Jungfer Immergrün Sch.1	E.v.Wildenbruch	Gottfried Lin- senbart,Kandi- dat d.Theologie
8. 3.	Fräulein Tizian Berliner Sch.5	B.Jacobson	Bernsdorff
20. "	Die Erste Sch.4	P.Lindau	Maineck,Re- gierungs-rath
8. 7.	Der Fall Clémenceau Sch.5	A.Dumas fil.u. d'Artois	Serge Voinoff
1. 8.	Fräulein Doktor L.4	A.Walther u.L. Stein	Fred Winkler
15. "	Das neue Genie Sch.4	W.Henzen	Baron v.Har- dung
22. "	Ein Freund der Frauen L.5	A.Dumas fil.,be- arb.v.D.Duncker	Herr de Montè- gre

(Deutsches Theater 1896-1904)

5. 9.	Julius Caesar Tr.5	W.Shakespeare	Casca
19. "	Ohne Liebe L.1	M.v.Ebner-Eschen-Graf Rüdiger bach	

Datum	Titel des Stückes	Verfasser	Rolle
19. 9.	Hanneles Himmelfahrt Bühnendichtg.i.2Theilen Mus.v.M.Marschalk	G.Hauptmann	Berger,Amtsvor- steher
25. "	Liebelei Sch.3	A.Schnitzler	Theodor Kaiser
3.10.	Morituri (I.II.III.) II.Fritzchen Dr.1 III.Das Ewig-Männliche Sp.1	H.Sudermann	v.Hellerpfort, Lieutenant Der Marquis in rosa
3.11.	Freiwill Sch.3	A.Schnitzler	Karinski,Ober- lieutenant

1897

7. 1.	Die Wildente Sch.5	H.Ibsen	Gregers Werle
16. 2.	Der Meister v.Palmyra dram.Dichtg.5	A.Wilbrandt	Septimius Malku
27. "	Der Sohn des Kalifen Dr.4	L.Fulda	Schehriar,Vezier
30. 3.	Einsame Menschen Sch.5	G.Hauptmann	Johannes Vocke- rat
27. 4.	Die Unehrlichen Sch.3	G.Rovetta,dtsh. v.O.Eisenschütz	Karl Moretti
2. 5.	Thea od.Die Schulrei- terin L.1	E.Pohl	Caesar,Baron v. Wedding
9.10.	Agnes Jordan Sch.5	G.Hirschfeld	Ludwig Jordan, Musiker
30. "	Jugendfreunde L.4	L.Fulda	Philipp Winkler, Musikschristst.
8.12.	Mädchentraum Sp.3	M.Bernstein	Hernando

1898

15. 1.	Johannes Tr.5 m.Vorsp.	H.Sudermann	Eliakim,Bürger Jerusalems
3. 3.	Der Biberpelz Diebskom.4	G.Hauptmann	v.Wehrhahn,Amts- vorsteher
19. "	Hedda Gabler Sch.4	H.Ibsen	Brack,Gerichts- rat
15. 5.	Todte Zeit Dr.3	E.Hardt	Günther Vollmar

Datum	Titel des Stückes	Verfasser	Rolle
31. 8.	Johanna Sch.3	Bj.Björnsen	Sigurd Strom
14. 9.	Cyrano von Bergerac Rom.Kom.5	E.Rostand	Graf Guiche
8.10.	Das Vermächtnis Sch.3	A.Schnitzler	Dr.Ferdinand Schmidt,Arzt
5.11.	Fuhrmann Henschel Sch.5	G.Hauptmann	Siebenhaar

1899

18. 2.	Pauline Kom.4	G.Hirschfeld	Lieutenant Graf Arnim
18. 3.	Der Abenteurer und die Sängerin Dr.1	H.v.Hofmanns- thal	Lorenzo Venier, Patrizier
8. 4.	Hans Sch.3	M.Dreyer	Prof.Dr.Hartog
27. 6.	Der Misanthrop Kom.5	J.B.Molière	Oronte
15. 9.	Rosmersholm Sch.4	H.Ibsen	Ulrik Brendel
18.11.	Der Probekandidat Sch.4	M.Dreyer	Fritz Heitmann, Dr.phil.

1900

24. 2.	Das tausendjährige Reich Dr.4	M.Halbe	Fritz v.Biber- stein
7. 4.	Winterschlaf Sch.3	M.Dreyer	Hans Meincke
21.12.	Michael Kramer Dr.4	G.Hauptmann	Ernst Lachmann, Maler

1901

8. 2.	Der junge Goldner Kom.4	G.Hirschfeld	Dr.Hermann Rosenberg
26. "	Der Sieger Sch.4	M.Dreyer	Akademie-Prof. Hubert,Bild- hauer
11. 5.	Ein Volksfeind Sch.5	H.Ibsen	Peter Stock- mann,Stadtvoigt
27.11.	Der rothe Hahn Tragikom.4	G.Hauptmann	v.Wehrhahn

Datum	Titel des Stückes	Verfasser	Rolle
<u>1902</u>			
1. 2.	Es lebe das Leben Dr.5	H.Sudermann	Baron Richard v.Völkerlingk
8. 3.	Volksaufklärung Kom.1	M.Dreyer	Theodor v.Dan- nenberg, wirkl. Geheimrath
19. 4.	Liebelei Sch.3	A.Schnitzler	Ein Herr
1.11.	D'Mali Sch.4	M.Bernstein	Wiedemann, Land- gerichts-Dir.
<u>1903</u>			
6. 2.	Das Tal des Lebens Schw.4	M.Dreyer	Geistl.Rath v. Grunzenau
7. 3.	Der Schleier der Beatrice Sch.5	A.Schnitzler	Silvio Cosini, Geheimschreiber
2. 4.	Auf Storhove Sch.3	Bj.Björnson	Dr.Kann, Minister des Innern
22. "	Rosenmontag Tr.5	O.E.Hartleben	Grobitzsch
12. 9.	Das Trugbild Sch.4	G.Rodenbach	Hugo
2.10.	Geschäft ist Geschäft Kom.3	O.Mirbeau	Marquis v.Por- cellet
31. "	Rose Bernd Sch.5	G.Hauptmann	Der alte Bernd, Wirtschafter a.D.
<u>1904</u>			
13. 2.	Der einsame Weg Sch.5	A.Schnitzler	Prof.Wegrath, Dir.d.bilden- den Künste
12. 3.	Das Wunder des heiligen Antonius Satir.Legende 2	M.Maeterlinck	Der heilige Antonius
(Lessing-Theater 1904-1913)			
1. 9.	Die Frau vom Meere Sch.5	H.Ibsen	Dr.Wangel, Arzt
24. "	Traumulus Sch.5	A.Holz u.O. Jerschke	Mollwein, Assessor

- 196 -

Datum	Titel des Stückes	Verfasser	Rolle
22.10.	Florian Geyer Sch.5	G.Hauptmann	Lorenz Löffel- holz, Schreiber
31.12.	Der Arzt seiner Ehre Groteske 1	P.Mongrè	Oberst a.D. Oldefähr

1905

21. 1.	Das gerettete Venedig Sch.5	H.v.Hofmannsthal	Priuli, Senator
3. 2.	Die Weber Sch.5	G.Hauptmann	Der alte Hilse
14. 5.	Demetrius n.d.Fragment Tr.5	Fr.v.Schiller f.d.Bühne bearb. v.O.F.Gruppe	König Sigismund
19. 9.	Hanneles Himmelfahrt Bühnendichtg.i.2Theilen Mus.v.M.Marschalk	G.Hauptmann	Lehrer Gottwald
7.10.	Stein unter Steinen Sch.4	H.Sudermann	Zarncke, Stein- metzmeister

1906

19. 1.	Und Pippa tanzt Ein Glashüttenmärchen 4	G.Hauptmann	Wann, eine mythische Per- sönlichkeit
6.10.	Das Blumenboot Sch.4	H.Sudermann	Baron Erfflin- gen
8.11.	Ritter Blaubart Märchenstück 4	H.Eulenberg	Vater Nikolaus

1907

23. 2.	Mieze und Maria Kom.4	G.Hirschfeld	Josef Lindigkeit jüd.Sekretär
16. 3.	Stützen der Gesellschaft Sch.4	H.Ibsen	Aune, Schiffs- baumeister
21. 9.	Der Bund der Jugend L.5	H.Ibsen	Bratsberg, Kammerherr
2.11.	Klein Eyolf Sch.3	H.Ibsen	Allmers

1908

11. 1.	Kaiser Karls Geisel Legendensp.4	G.Hauptmann	Alkuin, Magister
22. 2.	Das Tal des Lebens Schw.4	M.Dreyer	Der Markgraf

Datum	Titel des Stückes	Verfasser	Rolle
26. 9.	Gespenster Dr.5	H.Ibsen	Pastor Manders
7.11.	Michael Kramer Dr.4	G.Hauptmann	Michael Kramer

1909

16. 1.	Der König Burleske 4	de Caillavet, de Flers u.Arène	Marquis v. Chamarande
29. "	Nora Sch.3	H.Ibsen	Dr.Rank
11. 9.	Die Gefährtin Sch.1	A.Schnitzler	Prof.Pilgram
30.11.	Vor Sonnenaufgang Dr.5	G.Hauptmann	Dr.Schimmel- pfennig, Arzt

1910

10. 9.	Einsame Menschen Dr.5	G.Hauptmann	Vater Vockerat
18.11	Das zweite Leben Sch.3	G.Hirschfeld	Dr.Lyde, Arzt

1911

25. 2.	Die Kinder Kom.3	H.Bahr	Gandolf Graf Freyn
20. 9.	Alles um Geld Sch.5	H.Eulenberg	Vincenz

1913

8. 2.	Die große Liebe Sch.3	H.Mann	Duca di Folino
-------	--------------------------	--------	----------------

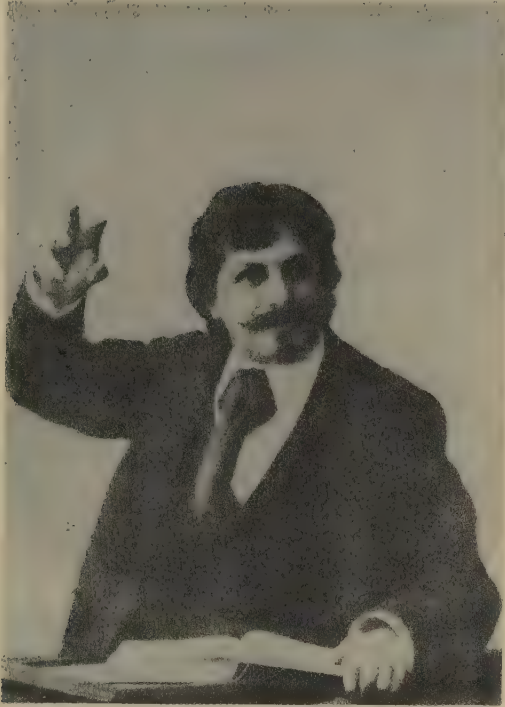
(Deutsches Künstlertheater 1913/14)

16. 9.	Wilhelm Tell Sch.5	Fr.v.Schiller	Attinghausen
--------	-----------------------	---------------	--------------



Sauer als Graf v.Trast-Saarberg in
Hermann Sudermanns Schauspiel "Die
Ehre"

veröffentlicht in: Bühne u.Welt, V.Jg.
1902/03 Bd.I



Sauer als Pepe in José Echegarays
Lustspiel "Der Unerbittliche"

veröffentlicht in: Bühne u. Welt, V. Jg.
1902/03 Bd. I



Sauer als Wehrhahn in Gerhart Hauptmanns Diebskomödie "Der Biberpelz"

veröffentlicht in: Sonderdruck aus Westermanns
Illustrierten Deutschen Monatsheften o.J.



Sauer als Wehrhahn in Gerhart Hauptmanns Diebskomödie "Der Biberpelz"

veröffentlicht in: Bühne u. Welt, V. Jg.
1902/03 Bd. I



Sauer als Wehrhahn in Gerhart Hauptmanns Diebskomödie "Der Biberpelz"

veröffentlicht in: Von Josef Kainz bis Paula
Wessely, H.Jhering. Berlin 1942



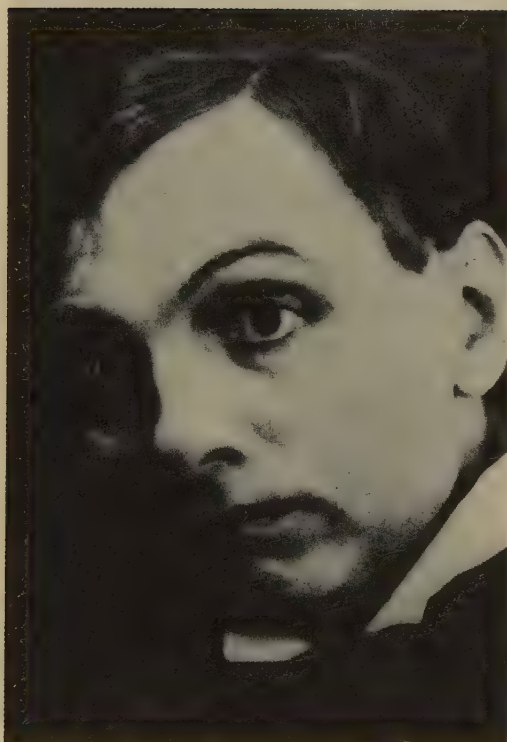
Sauer als Gregers Werle in Henrik
Ibsens Schauspiel "Die Wildente"

veröffentlicht in: Sonderdruck aus Westermanns
Illustrierten Deutschen Monatsheften o.J.

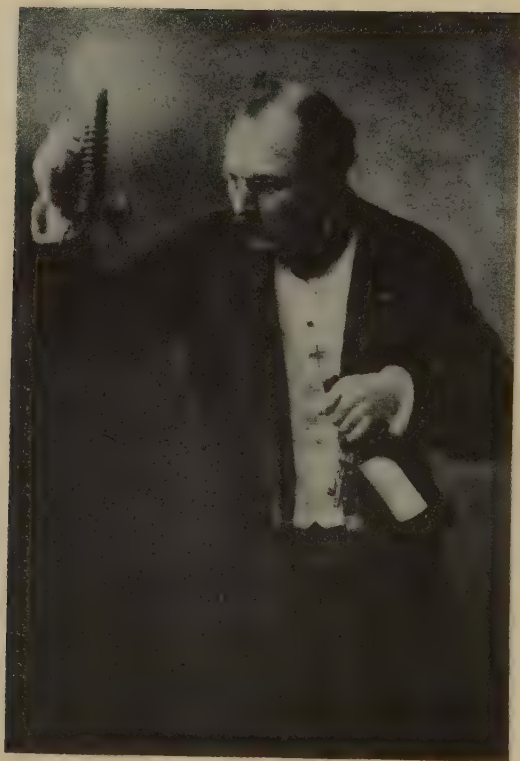


Sauer als Gregers Werle in Henrik
Ibsens Schauspiel "Die Wildente"

veröffentlicht in: Die Literatur,
Hg.G.Brandes

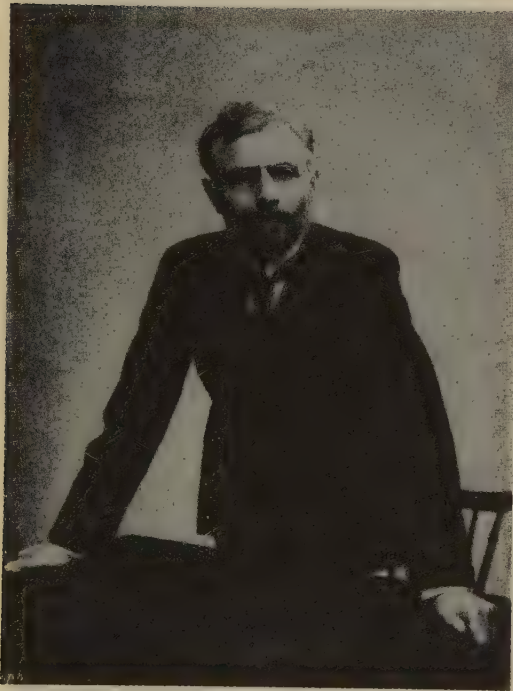


Sauer als Gregers Werle in Henrik
Ibsens Schauspiel "Die Wildente"



Sauer als Siebenhaar in Gerhart Hauptmanns Schauspiel "Fuhrmann Henschel"

Theaterhistorische Sammlung Walter
Unruh, Berlin
Theaterwiss.Inst.



Sauer als Dr. Rosenberg in Georg
Hirschfelds Komödie "Der junge
Goldner"

Theaterhistorische Sammlung Walter
Unruh, Berlin
Theaterwiss.Inst.



Sauer als Stadtvogt Peter Stockmann in
Henrik Ibsens Schauspiel "Ein Volksfeind"



Sauer als Wehrhahn in Gerhart Hauptmanns Tragikomödie "Der rote Hahn"

veröffentlicht in: Das deutsche Drama der
Gegenwart, R.Lothar·München 1905



Sauer als Wehrhahn in Gerhart Hauptmanns
Tragikomödie "Der rote Hahn". Szenenbild
aus dem III. Akt

Nach der Erstaufführung im Deutschen Theater
zu Berlin für die Leipziger "Illustrierte
Zeitung" gezeichnet v.W.Zehme

veröffentlicht in: Das Theater der Gegenwart,
J.Bab. Leipzig 1928



Sauer als Wehrhahn in Gerhart Hauptmanns Tragikomödie "Der rote Hahn"

veröffentlicht in: Bühne u. Welt, V. Jg.
1902/03 Bd. I



Sauer als Wehrhahn in Gerhart Hauptmans
Tragikomödie "Der rote Hahn"

veröffentlicht in: Bühne u. Brettl, I. Jg. 1901



Sauer als Vater Bernd in Gerhart Hauptmanns Schauspiel "Rose Bernd"



Sauer als Vater Bernd in Gerhart Hauptmanns Schauspiel "Rose Bernd"



Sauer als Vater Bernd in Gerhart Hauptmanns Schauspiel "Rose Bernd"

veröffentlicht in: Gerhart Hauptmann,
Dr.H.Spiero, Bielefeld 1922



Sauer als Vater Bernd in Gerhart Hauptmanns Schauspiel "Rose Bernd"

Theaterhistorische Sammlung Walter
Unruh, Berlin
Theaterwiss.Inst.



Sauer als Dr.Wangel in Henrik
Ibsens Schauspiel "Die Frau vom Meere"



Sauer als Steinmetzmeister Zarncke in
Hermann Sudermanns Schauspiel "Stein
unter Steinen"

veröffentlicht in: Das Theater der Gegen-
wart, J.Bab. Leipzig 1928



Sauer als Gerichtsrat Brack in Henrik
Ibsens Schauspiel "Hedda Gabler"

veröffentlicht in: Oscar Sauer - Gedenkbuch,
Berlin 1916

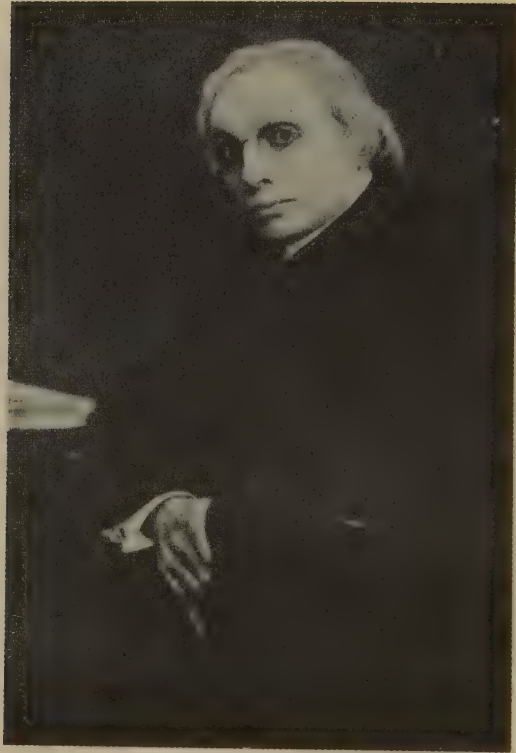


Sauer als Gerichtsrat Brack in Henrik
Ibsens Schauspiel "Hedda Gabler"



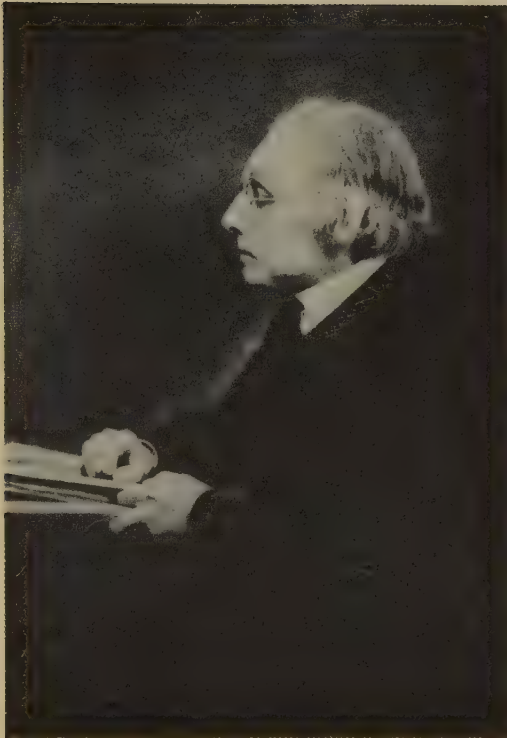
Sauer als Pastor Manders in Henrik
Ibsens Familiendrama "Gespenster"

veröffentlicht in: Mein Leben und meine Zeit,
E.v.Winterstein. Berlin 1951



Sauer als Pastor Manders in Henrik
Ibsens Familiendrama "Gespenster"

veröffentlicht in: Oscar Sauer - Gedenkbuch,
Berlin 1916



Sauer als Pastor Manders in Henrik
Ibsens Familiendrama "Gespenster"



Seit er in den ersten Jahren des Lebens
in der Welt war, hat er sich immer
mit der Kunst beschäftigt.

Veröffentlicht in der Zeitschrift, 1917, 11.



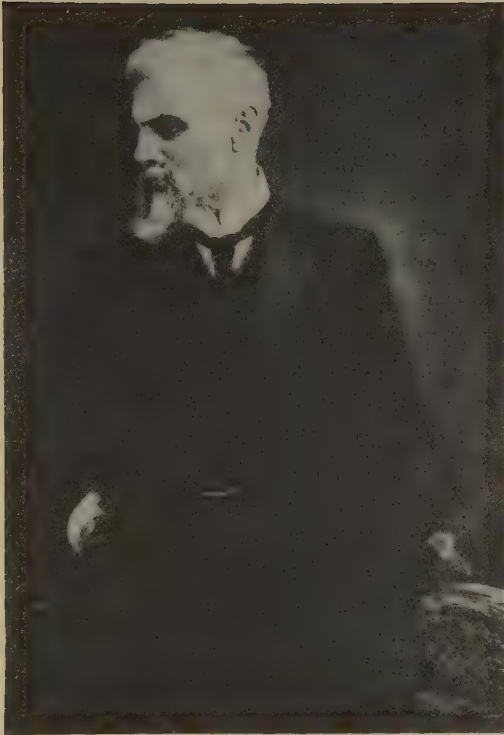
Sauer als Kammerherr Bratsberg in Henrik
Ibsens Lustspiel "Der Bund der Jugend"

Theaterhistorische Sammlung Walter
Unruh, Berlin
Theaterwiss.Inst.



Sauer als Michael Kramer in Ger-
hart Hauptmanns gleichn.Drama

veröffentlicht in: Oscar Sauer - Gedenkbuch,
Berlin 1916



Sauer als Professor Pilgram in Arthur
Schnitzlers Schauspiel "Die Gefährtin"



Sauer als Professor Pilgram in Arthur
Schnitzlers Schauspiel "Die Gefährtin"

veröffentlicht in: Oscar Sauer - Gedenkbuch,
Berlin 1916

Schöneberg, Berlin d. 9. 9. 13.
 Schulbuchstraße 9, postl.

Oscar Sauer

Bitte ich zunächst um Entschuldigung,
 wegen des verspäteten Antwort. Mirs beehren
 Schreiben vom 4. 9. doch liegt die Schuld daran
 in einem Wohnungswechsel, währenddessen
 Sauer ich erkrankt, im Hotel lag und somit
 erst spätlich aus Kumbis Mrs Briefe kam.
 Was nun Ihren Wunsch betrifft, so will ich
 Ihnen gern Auskunft geben. Im Kunstbe-
 reitigung, die durch frühen, offenen Theater-
 besuch geweckt wurde, ging ich, nach außer-
 ordentlichem und geistigem Nachdenken und
 schließlich, einem Theater. Fahrt,

lang durchlebte ich die Leiden und Freuden
 der Provinzkünste, sang in der Wilhel-
 menspartien und spielte, mit heißen
 Bemühen "jugendliche Schwestern" und
 viele Helden, "klassisch" und nicht
 klassisch, bis ich nach kurzer Wander-
 fahrt in Berlin, am Lessingtheater
 unter der Direktion Fr. O. Blumenthal
 zugehörig wurde. Hier erlangte ich meine
 "Heilung" und, in sogenannten "Kunst-
 kassen" (Theaterkassen) deren
 Vertiefung mir auch eifrig am Deutschen
 Theater "Anfang" für welches ich 1896
 verpfändete. Ich blieb Mitglied des Deutschen
 Theater bis zu dessen Ableben.
 Ich bin ich, seitdem der Deutschen
 "Kunsttheater". Ob ich Ihnen mit
 einer so großen Anzahl von Rollen
 bildern dienen kann, wie Sie

wünschen, weiß ich nicht, wohl
 wurde einmal zusammen, jedoch, was
 vorhanden ist. Aus der Zeit, in der
 die jugendlichen und später die ge-
 schulten Helden in den "Klassikern"
 spielte, besitze ich leider keine passende
 Bilder mehr, die ich Ihnen zur
 Verfügung stellen könnte, sondern
 nur solche neueren Datums. Viel-
 leicht haben Sie die Freundlichkeit
 sich wegen der Bilder, später noch
 einmal an mich zu wenden.

Ich empfehle mich Ihnen mit
 vorzüglicher Hochachtung, als

Ihr
 O. Sauer

Oscar Sauer

Theaterhistorische Sam-
 lung Walter Unruh, Berlin
 Theaterwiss. Inst.

Brief Oscar Sauers an un-
 bekannten Adressaten vom
 9. September 1913

Anmerkungen

1. Ihering, S.2o
2. Schaubühne, II.Jg.19o6 II.Bd. (Julius Bab) S.633
3. B.Z.am Mittag 284, 4.12.1916 (N.F.=Norbert Falk)
4. Häufig findet man in Publikationen den Vornamen Oscar mit k geschrieben. Die vorhandenen Briefe Sauers bekunden, dass Sauer selbst seinen Vornamen stets mit c geschrieben hat. Im Journal von 1857 der Dreifaltigkeitskirche zu Berlin befindet sich im Taufregister des Jahres 1857 unter der lfd.Nr.28, Seite 4, die Eintragung: Waldemar, Conrad, Oskar Sauer, so dass demnach die k-Schreibung gesetzlich wäre. Auch im Totenregister des Standesamtes Berlin-Schöneberg, Urkundenabteilung, findet sich die k-Schreibung. Nur auf Grund der c-Schreibung Sauers selbst, seiner Frau und vieler Kritiker möchte ich mich in der folgenden Arbeit über Oscar Sauer auf die c-Schreibung festlegen.
5. Hermann Hendrichs (18o9-1871) Darsteller rhetorischer Heldenrollen klassisch-romantischer Dramatik; s. Karlheinz Friebel: Hermann Hendrichs. Phil.Diss.Berlin 1956
6. Botho von Hülsen (1815-1886) seit 1851 Generalintendant des Königlichen Schauspielhauses in Berlin
7. Siegwart Friedmann (1842-1916) Charakterdarsteller und Bonvivant
8. Theodor Döring, eigentl. Häring (18o3-1878) Darsteller komischer und Charakterrollen
9. Carl Gustav Berndal (183o-1885) bedeutend als Darsteller im älteren Heldenfach
- 1o. Theodor Liedtcke (1822-19o2) Darsteller von Liebhaberrollen im ernsten und komischen Fach, spez. im Konversationsstück
11. Minona Frieb-Blumauer (1816-1886) ursprünglich Sängerin, dann Darstellerin älterer komischer Rollen
12. Jacobsohn, O.S. S.1f.
13. Luise Mühlbach, Pseudonym für Klara Mundt (1814-1873), Gattin des Literaturhistorikers, Publizisten und Romanschriftstellers Theodor Mundt, schrieb überwiegend Romane historischen Inhalts und war derzeit eine vielgelesene Autorin
14. Friedrich Gumtau (1819-1887) Charakter- und Heldendarsteller, Bühnenschriftsteller, Leiter des Berliner Nationaltheaters von 1871-1874
15. Jacobsohn, O.S. S.2
16. Jacobsohn, O.S. S.2

17. Bühne und Brettl, Nr.7 (Oscar Sauer:Mein erstes Auftreten)
18. Jacobsohn, O.S. S.2
19. W.Schermann leitete das Stadttheater in Lüneburg, das in der Sommersaison mit dem Sommer-Theater in Osnabrück verbunden war. Schermann führte die Oberregie des Schau- und Lustspiels
20. Jacobsohn, O.S. S.2
21. Vgl.Bühne und Welt, V.Jg.1902/03 I.Bd. (Ph.St.=Philipp Stein) S.71
22. Bühne und Welt, V.Jg.1902/03 I.Bd. (Ph.St.) S.71
23. Osnabrückische Anzeigen lll, 16.5.1874
24. Friedrich Holthaus (1847-1927) Charakterdarsteller
25. Jacobsohn, O.S. S.3
26. Friedrich Woltereck (1826-1915) Charakterdarsteller, langjähriger Leiter des Oldenburger Hoftheaters
27. Winterstein, S.63
28. Karl Nedel (Landesbibliothek Oldenburg), der freundlicher-weise das gesamte Archivmaterial der Wintersaison 1874/75 durchgesehen und keine Erwähnungen Oscar Sauers gefunden hat, sieht den Grund hierfür darin, dass Sauer erst am Beginn seiner Schauspielerlaufbahn stand (vgl.Brief v. 29.4.1960)
29. Carl Dietrich (1818-1885) von 1842-1884 in Oldenburg; anfangs als jugendlicher Liebhaber, später im komischen Fach und in der Regie tätig
30. Bühne und Welt, V.Jg.1902/03 I.Bd. (Ph.St.) S.72
31. Ch.T.u.A. 108, 6.5.1875
32. dazu Ch.T.u.A. (146, 19.6.1875) über den Franz Lachner (H.Müller "Adelaide"):"...Herr Sauer als Musiker Franz Lachner trug durch sein Spiel mit zum Gelingen und zur günstigen Aufnahme des Stückes bei". Dagegen heisst es im Ch.T.u.A. (153, 27.6.1875) von seinem Kaufmann Wellstein (R.Benedix "Dr.Wespe"):"...befriedigte jedoch, was von dem Wellstein des Herrn Sauer nicht zu sagen ist. Ein in England erzogener Kaufmann spielt eine ganz andere Figur, als Herr Sauer sie zeichnete".
33. Heinrich Grans (1822-1893) Heldendarsteller
34. Vgl.Ch.T.u.A. 172, 19.7.1875
35. Vgl.Ch.T.u.A. 123, 23.5.1875
36. Bühne und Welt, V.Jg.1902/03 I.Bd. (Ph.St.) S.72
37. Karl Schneider (1822-1882) Tenor, auch Konzertsänger und seit 1872 Gesangslehrer am Konservatorium in Köln

38. Brief Oscar Sauers v.9.9.1913 an einen unbekannten Adressaten (Theaterhistorische Slg. Walter Unruh, Berlin) s. Anhang S.229
39. Nstr.Z. 36, 1.4.1877
40. die Herren Robinson, Reich und Wackwitz und die Damen Schubert und Flintzer
41. Nstr.Z. 36, 1.4.1877
42. Sauer war lt. "Personal-Verzeichniß" (Mgd.Z. 219, 13.5.1877 als 3. Liebhaber engagiert. Findet auch sein Name in den Kritiken keine Erwähnung, so wird er hier doch durch ein ausgezeichnetes Ensemble in seiner schauspielerischen Entwicklung zweifellos gefördert worden sein; denn mehrmals wird auf das qualitativ sehr gute "Personal" hingewiesen"...So viel steht fest, und in der ganzen Stadt begegnet man der gleichen Meinung, daß wir lange nicht mehr ein so vorzügliches Ensemble aufzuweisen hatten..." (Mgd.Z. 251, 2.6.1877).
43. C.Z. vom 8.10.1877. Obgleich es eine im allgemeinen positive Kritik ist, bemerkt der Kritiker u.a.: "...es wollten uns scheinen, als ob er (Sauer) sich mehr mit seiner Rolle hätte identifizieren müssen; in der Sterbescene am Schluß des letzten Actes konnte sein Verhalten leicht für Theilnahmslosigkeit gehalten werden und diese darf ein Mann doch beim plötzlichen Tode der eben erst angetrauten Gattin nicht an den Tag legen".
44. C.Z. vom 3.11.1877. Darin heisst es weiter: "...Wir sind der Ansicht, daß es zur Verlängerung eines Gespräches zwischen Verliebten nicht mal größerer Bühnengewandtheit bedarf und daß ein Schauspieler, wenn er seine Liebeserklärung im Nothfalle nicht über das Stichwort hinaus auszuweihen vermag, sich in seine Rolle nicht hineingedacht hat." Hiermit erhebt die Kritik den Vorwurf unsorgfältigen Rollenstudiums.
45. C.Z. vom 4.12.1877 über den Bellmaus (G. Freytag: "Journalisten"): "...den Herr Sauer sehr geschickt und zu allgemeinsten Zufriedenheit wiedergab". C.Z. vom 8.12.1877 über den Billstein (R. Benedix "Das bemooste Mäup"): "...Herr Sauer als Hauptmann Billstein war sehr gut".
46. C.Z. vom 26.2.1878 zum Merkur in Offenbachs "Orpheus": "...nur hätte ein Theil der Bewohner des Olymp das Spezialfach der einzelnen Gottheiten etwas mehr durch Maske und Attribute hervorheben dürfen...Eine rühmliche Ausnahme hiervon machte der Merkur des Herrn Sauer...".
47. Das im Braunschweiger Tageblatt (103, 3.5.1878) veröffentlichte Verzeichnis der Mitglieder für die Saison 1878 führt Sauer im Fach der "ersten und singenden Liebhaber".
48. T. 620, 4.12.1916
49. Kirchner, S.157 f.

50. Louis Schindler (1835-1904) leitete das Görlitzer Stadttheater von 1878-1882
51. Vgl. Kirchner, S. 157
52. N.G.A. 220, 30.9.1880: "Die Rolle des Lieutenants Reif v. Reiflingen lag in Händen des Herrn Sauer, der sich derselben in nicht geahnter Vollkommenheit entledigte und dem die Palme des Sieges für diesen Abend zuzusprechen ist". N.G.A. 55, 5.3.1882: "Herr Sauer war vorzüglich durch seine 'stilvolle' Erscheinung und seine zündenden Schlagworte bei hübschem Spiel". G.N.u.A. 55, 5.3.1882: "...es ist da in erster Linie Herr Sauer in der Titelrolle zu nennen; wie der junge Künstler allgemein als einer der besten Reif-Darsteller aus 'Krieg im Frieden' anerkannt ist, so wird er auch in der Fortsetzung nur Wenige finden, welche so in den Intentionen des Dichters aufgehend, einen ähnlichen Erfolg erzielen werden". G.N.u.A. 293, 15.12.1881: "...bewies Herr Sauer, daß er als Reif-Reiflingen unübertrefflich ist. Neben ihm hatten die Mitspielenden einen harten Stand..."
53. Alfred Reucker (1868-1958) Charakterdarsteller, Regisseur und langjähriger Theaterleiter in Zürich und Dresden
54. Tscheulin, S. 1
55. G.N.u.A. 266, 30.9.1880
56. N.G.A. 273, 22.11.1881
57. G.N.u.A. 266, 30.9.1880
58. Nschl.Z. 248, 22.10.1880
59. G.N.u.A. 47, 24.2.1881
60. G.N.u.A. 267, 15.11.1881
61. G.N.u.A. 267, 15.11.1881 Vgl. dazu: Nschl.Z. 267, 15.11.1881: "Herr Sauer spielte die Rolle des Max mit ergreifender Begeisterung, er schilderte naturwahr den herben Conflict zwischen den tiefempfundenen Gefühlen der Dankbarkeit gegen Wallenstein, der innigsten Liebe zu Thekla und der angeborenen Treue zu dem Kaiser, zu dem angestammten Herrscherhause".
62. W. Turszinsky: Bei Oscar Sauer (unbek. Zeitungsausschnitt aus dem Jahre 1904, Landesarchiv Berlin)
63. G.N.u.A. 305, 30.12.1881 über den Melchthal im "Teil": Ganz ausgezeichnet war Herr Sauer als Melchthal und wir können offen gestehen, daß wir selten oder wohl in Görlitz noch nie eine so gute Wiedergabe dieser Rolle gesehen haben. Mit Feuer und edler Begeisterung spielte er die große Scene mit Walther Fürst und Stauffacher im ersten Aufzuge und vermied dabei jegliche Übertreibung, die gerade hier so gern angebracht wird. Auch im ferneren Verlaufe wußte Herr Sauer den Melchthal in trefflichster und würdigster Weise durchzuführen".

64. G.N.u.A. 258, 4.11.1881
65. Nschl.Z. 52, 2.3.1882
66. Nschl.Z. 231, 4.10.1881
67. Nschl.Z. 266, 12.11.1880
68. G.N.u.A. 334, 7.12.1880
69. G.N.u.A. 231, 3.10.1881
70. Nschl.Z. 10, 13.1.1881
71. Nschl.Z. 239, 13.10.1881
72. Agnes Sorma (1865-1927) tragische Heldin und Salondame
73. Armin Schwellach (1859-1902), später Bonvivant
74. Nschl.Z. 295, 18.12.1880
75. Ludwig Barnay (1842-1924) Charakter- und Heldendarsteller
76. Friedrich Haase (1826-1911) Charakterdarsteller, glänzend im Fach der "pères nobles"
77. 1t.Ankündigungen der H.A.Z.u.A. hat Sauer in der Zeit vom 5.4.-9.9.1882 in 67 Stücken mitgewirkt
78. H.A.Z.u.A. 106, 6.5.1882
79. Wintersaison 1882/83 (1.10.1882-1.5.1883) und Wintersaison 1883/84 (30.9.1883-1.5.1884)
80. Heinrich Jantsch (1845-1899) betätigte sich auch als Bühnenschriftsteller
81. Reucker, S.19
82. 1t.schriftlicher Auskunft von der "Bibliotheka Gdńska Polskiej Akademii Nauk" wurde bestätigt (25.6.1960), daß sämtliche Zeitungsbestände vor 1885 den Kriegseinwirkungen des Jahres 1945 zum Opfer gefallen sind. Die Saison 1885/86, in der Sauer wieder in Danzig war, konnte durch zahlreiche photokopierte Kritiken dieser Jahrgänge belegt werden.
83. Jacobssohn, O.S. S.4
84. Oscar Blumenthal (1852-1917) viel gespielter Bühnenschriftsteller, Leiter des Lessingtheaters von 1888-1898. Vgl. Knudsen: Deutsche Theatergeschichte. Stuttgart 1959 S.332
85. V.Z. 237, 25.5.1883
86. Paul Dehnicke (1840-1914) Charakterkomiker
87. Das Tages-Notizbuch Paul Dehnickes aus dem Jahre 1883 befindet sich im Besitz der Theaterhistorischen Slg. Walter Unruh, Berlin
88. Vlk.Z. 119, 26.5.1883
89. W.Turszinsky: Bei Oscar Sauer (unbek. Zeitungsausschnitt aus dem Jahre 1904, Landesarchiv Berlin)

90. Arthur Vollmer (1849-1927) vielseitiger Charakterdarsteller, sehr bedeutend im komischen Fach
91. Jacobsohn, O.S. S.4
92. Jacobsohn, O.S. S.4
93. Ö.A.K. 66, 2.6.1883
94. Helene Kornmann (Pseudonym), geb.Kluge (20.9.1858-22.3.1934), Gattin Oscar Sauers, spielte i.tragische Liebhaberinnen und Salondamen. Sie debütierte in Glogau (1877/78), kam dann über Guben (1878/79), Bromberg (1879/80), Danzig (1882/83), Düsseldorf (1883/84) und Mainz (1884/85) in der Saison 1885/86 an das Aktien-Theater in Zürich, wo sie ihre Bühnentätigkeit vorerst beendete. Nach dem Tode Oscar Sauers ist sie verschiedentlich kleine Engagements eingegangen. Im Jahre 1931 übersiedelte sie nach Weimar ins "Marie-Seebach-Stift".
95. Ö.A.K. 93, 4.8.1883
96. B.T. 169, 3.4.1918
97. Ö.A.K. 62, 24.5.1883
98. Vgl.Ö.A.K. 95, 9.8.1883
99. Ö.A.K. 89, 26.7.1883
100. Friedrich Mitterwurzer (1845-1897) Charakterdarsteller
101. Vgl.dazu M.T. 68, 22.3.1885:"Der frühere Director unseres Stadttheaters, Herr Franz Deutschinger, seither stellvertretender Director am Deutschen Theater in Pest, ist an Stelle Mitterwurzers als artistischer Director und Oberregisseur an das Karltheater in Wien engagiert worden".
102. Jacobsohn, O.S. S.4
103. Wilhelm Jacoby (1855-1925) Theaterkritiker und Bühnenschriftsteller
104. M.T. 219, 19.9.1884
105. M.T. 221, 21.9.1884
106. M.T. 88, 16.4.1885
107. Alexandrine Rossi (1864-unbek.) Heroine und Salondame
108. M.T. 291, 13.12.1884
109. Reucker, S.27 f.
110. Reucker, S.31
111. Olga Jantsch-Lohse (1866-1890) Gattin von Heinrich Jantsch Sentimentale und Salondame
112. Dag.Z. 15470, 2.10.1885
113. D.T.u.C.Z. 161, 10.3.1886
114. Dag.Z. 15552, 19.11.1885

115. D.T.u.C.Z. 165, 14.3.1886
116. Dzg.Z. 15486, 12.10.1885: "Herr Sauer hat sich entschlossen aus seinem bisherigen Fach in das der Helden hinüberzutreten. Dieser Schritt ist an sich kein kleiner, namentlich aber wird es nicht leicht sein, gleich an einem Othello die Befähigung zu dem neuen Fach zu beweisen".
117. Vgl. Rub, S.144
118. Dzg.Z. vom 11.11.1885, Abend-Ausgabe
119. D.T.u.C.Z. 65, 4.12.1885
120. Dzg.Z. 15594, 14.12.1885
121. D.T.u.C.Z. 118, 26.1.1886
122. Heinrich Vogl (1845-1900) Heldentenor
123. Anton Schott (1846-1913) anfangs lyrischer, später Heldentenor
124. Heinrich Bötzel (1854-unbek.) zählte zu den bedeutendsten Tenoristen des 19. Jahrhunderts
125. Josef Lewinsky (1835-1907) hervorragender Interpret von Dialektrollen in Anzengrubers Bauernstücken
126. Clara Meyer (1848-1922) I. Liebhaberin im ernsten wie im komischen Fach
127. Ernesto Rossi (1829-1896) seit 1855 europäische Gastspielreisen
128. Franziska Ellmenreich (1847-1931) Heroine
129. Magda Irschik (1841-unbek.) zählte zu den bedeutendsten deutschen Tragödiinnen
130. Alexander Liebe (1828-1880) Charakterdarsteller
131. D.T.u.C.Z. 158, 7.3.1886
132. Emil Schirmer (1840-unbek.) Bonvivant, Charakterkomiker und Theaterleiter
133. Lediglich als Dr. Weiss (H. Heinemann "Herr und Frau Hippokrates") - eine Novität für die Stettiner Saison - wird Sauer in der O.Z.St. (278, 18.6.1886) lobend erwähnt - und noch einmal als Knecht Henning in Paul Heyeses "Hans Lange", worin er alle "übrigen Mitwirkenden übertraf" (O.Z.St. 322, 14.7.1886)
134. G.Z. vom 30.1.1886
135. Eduard von Winterstein (1871-1961) Charakterdarsteller
136. Winterstein, S.77
137. G.Z. vom 11.11.1886
138. G.Z. vom 11.11.1886
139. G.Z. vom 4.2.1887

- 140. G.Z. vom 24.11.1886
- 141. Vgl. G.Z. vom 8.12.1886
- 142. G.Z. vom 8.12.1886
- 143. Eine Untersuchung über Anna Schramm (Diss.J.Weiss) ist 1961 am Theaterwissenschaftlichen Institut der FU Berlin fertiggestellt worden
- 144. Max Grube (1854-1934) bekannt - neben seiner schauspielerischen Tätigkeit - als Theaterhistoriker und Dramatiker
- 145. Vgl. G.Z. vom 13.2.1887
- 146. Wolfgang Drews: Theater. München 1961 S.346
- 147. G.Z. vom 4.2.1887
- 148. G.Z. vom 14.11.1886
- 149. Vgl. G.Z. vom 24.11.1886
- 150. G.Z. vom 18.11.1886
- 151. Vgl. G.Z. vom 18.2.1887
- 152. Vgl. G.Z. vom 22.12.1886
- 153. G.Z. vom 22.12.1886
- 154. Vgl. G.Z. vom 16.1.1887
- 155. Vgl. A.Winds: Quer über die Bühnen. Berlin 1919 S.75
- 156. Vgl. L.E.L. vom 3.10.1887
- 157. L.E.L. vom 9.10.1887
- 158. Vgl. L.E.L. vom 9.10.1887
- 159. Marie Geistinger (1828-1903) galt als die erste "Offenbachantin" Deutschlands
- 160. Vgl. L.E.L. vom 20.11.1887
- 161. L.E.L. vom 14.2.1888
- 162. Vgl. L.E.L. vom 1.11.1887
- 163. L.E.L. vom 31.1.1888
- 164. Vgl. L.E.L. vom 31.1.1888
- 165. Vgl. L.E.L. vom 19.3.1888
- 166. E.Kurt Fischer: Königsberger Hartungsche Dramaturgie. 150 Jahre Theaterkultur im Spiegel der Kritik.Königsberg 1932
- 167. K.H.Z. 220, 18.9.1888
- 168. K.H.Z. 236, 6.10.1888
- 169. K.H.Z. 261, 5.11.1888
- 170. Vgl. K.H.Z. 261, 5.11.1888
- 171. K.H.Z. 78, 1.4.1889

172. K.H.Z. 7, 8.1.1890
173. K.H.Z. 222, 20.9.1888
174. Vgl. K.H.Z. 223, 21.9.1888
175. Eine Untersuchung über Rudolf Rittner (Diss.H.A.Schultze)
ist 1961 am Theaterwissenschaftlichen Institut der FU
Berlin fertiggestellt worden
176. Eine Untersuchung über Else Lehmann befindet sich am
Theaterwissenschaftlichen Institut der FU Berlin in Vor-
bereitung
177. Hollaender, S.751
178. Vgl. K.H.Z. 227, 26.9.1888
179. K.H.Z. 271, 16.11.1888
180. K.H.Z. 279, 26.11.1888
181. K.H.Z. 291, 10.12.1888
182. K.H.Z. 287, 5.12.1888
183. K.H.Z. 287, 5.12.1888
184. K.H.Z. 78, 1.4.1889
185. K.H.Z. 281, 28.11.1888
186. Deutsche Theater-Zeitschrift, Heft 59, 12.11.1909
187. Gerda Hermany-Benedix (1847-unbek.) Tochter des Lustspiel
autors Roderich Benedix. Spielte I.Liebhaberinnen, später
Mütterrollen
188. Vgl. L.B. vom 3.6.1889
189. L.B. vom 3.7.1889
190. L.B. vom 30.8.1889
191. Marie Reisenhofer (1866-1947) Salondame
192. Ernst Possart (1841-1921) Charakterdarsteller, Regisseur
und Theaterleiter
193. Georg Engels (1846-1907) Charakterkomiker
194. K.H.Z. 229, 30.9.1889
195. K.H.Z. 5, 6.1.1890
196. K.H.Z. 80, 3.4.1890
197. K.H.Z. 82, 8.4.1890
198. K.H.Z. 291, 10.12.1888
199. K.H.Z. 76, 29.3.1890
200. K.H.Z. 87, 14.4.1890
201. K.H.Z. 27, 31.1.1890
202. Vgl. Knudsen: Deutsche Theatergeschichte. Stuttgart 1959
S.301

- 203. Vgl. Wilcke, S.96
- 204. Theater, II.Jg.1910/11 (F.D.=Friedrich Düssel) S.232
- 205. Vgl. Wilcke, S.112
- 206. K.H.Z. 84, 10.4.1890
- 207. K.H.Z. 57, 7.3.1890
- 208. K.H.Z. 60, 10.3.1890
- 209. Jacobsohn, O.S. S.5
- 210. Hermann Böttcher (1866-1935) Komiker
- 211. Willy Peters (1859-1905) Charakterkomiker und Regisseur
- 212. Waldemar Robert (1860-unbek.) Heldendarsteller
- 213. Clara Drucker (1871-unbek.) Charakterdarstellerin und Salondame
- 214. Wilhelmine Seebach (1832-1911) erwarb sich nach dem Ableben ihrer Schwester (Marie Seebach) grosse Verdienste um die Ausführung aller zum Besten der Bühnengehörigen geplanten "Marie-Seebach-Stiftungen"
- 215. Marie Seebach (1830-1897) Tragödin, begründete das "Marie-Seebach-Stift" in Weimar für bedürftige Bühnenkünstler
- 216. Anna Haverland (1851-1908) Tragödin
- 217. Marie Barkany (1852-1928) Tragödin und Salondame
- 218. Maria Ortwin, eigentl.Trittenwein, spielte jugendlich tragische Rollen, galt als sehr talentiert, zog sich aber schon nach sechsjähriger schauspielerischer Tätigkeit ins Privatleben zurück
- 219. Felix Schweighofer (1842-1912) Charakterkomiker
- 220. Vgl.Fritz Asmann: Deutschlands Theaterschulen im 18.und 19.Jhdt. Phil.Diss.Greifswald 1921
- 221. Bab, Gegenwart S.150
- 222. B.B.C. 242, 15.5.1890 (E.S.)
- 223. B.B.C. 249, 20.5.1890
- 224. Adolf Klein (1847-1931) in der Klassikerdarstellung und als moderner Konversationsschauspieler bedeutend
- 225. Vgl. Wilcke, S.93
- 226. Fr.Z. 113, 17.5.1890 (-)
- 227. B.B.C. 242, 15.5.1890 (E.S.)
- 228. Vgl. Wilcke, S.27
- 229. Vgl. Wilcke, S.35
- 230. Wilcke, S.37
- 231. Vgl. Wilcke, S.27

232. Julius Bab: Der Mensch auf der Bühne. Eine Dramaturgie für Schauspieler. III.Bd.Gegenwart.Berlin 1910 S.62
233. Jenny Groß (1861-1904) Salondame
234. Vgl. Wilcke, S.96
235. B.B.C. 452, 7.9.1890 (M.A.K.)
236. B.B.C. 25, 15.1.1891 (I.L.=Isidor Landau)
237. Fr.Z. 13, 16.1.1891 (R.L.)
238. Vgl. B.L.A. 25, 16.1.1891 (J.K.=Julius Keller)
239. B.B.C. 60, 3.2.1891 (I.L.)
240. B.L.A. 119, 12.3.1891 (J.K.)
241. V.Z. 225, 17.5.1891 (R.F.=Richard Fellner)
242. Fr.Z. 114, 20.5.1891 (-ff.=Leopold Schönhoff)
243. D.R.A. 115, 19.5.1891 (-)
244. B.B.Z. 225, 17.5.1891 (G-n.=Josef Grünstein)
245. B.B.C. 579, 10.12.1916
246. B.B.C. 579, 10.12.1916
247. V.Z. 498, 24.10.1891 (R.F.)
248. B.B.C. 579, 10.12.1916
249. Fr.Z. 272, 20.11.1891 (Als Graf Witterstedt in Roberts "Satisfaction")
250. V.Z. 26, 16.1.1892 (R.F.)
251. B.B.C. 27, 16.1.1892 (I.L.)
252. B.B.Z. 25, 16.1.1892 (G-n.)
253. B.B.C. 425, 23.8.1892 (B.J.=Benno Jacobson)
254. B.B.Z. 421, 8.9.1895 (P.Ln.=Paul Linsemann)
255. B.B.C. 51, 29.1.1892 (I.L.)
256. Fr.Z. 25, 30.1.1892 (-ff.)
257. B.B.C. 579, 10.12.1916
258. B.B.C. 13, 8.1.1893 (I.L.)
259. D.R.A. 7, 9.1.1893 (-)
260. Theater, II.Jg.1910/11 (F.D.) S.234
261. Vgl. Winterstein, S.327
262. D.R.A. 35, 9.2.1894 (-)
263. B.B.Z. 59, 5.2.1895 (G-n.)
264. Bühne und Leben, Nr.6, 7.2.1895 (-n-.) S.84
265. V.Z. 59, 5.2.1895 (P.S.=Paul Schlenther)
266. Deutsche Dramaturgie. Zeitschrift für dramatische Kunst und Literatur, Leipzig.I.Jg.10.Heft 1894/95 (H.H.)S.355

267. Fr.Z. 123, 28.5.1895 (ae=Albert Traeger)
268. D.R.A. 126, 28.5.1895 (-)
269. Franz Schönfeld (1851-1932) Bonvivant
270. V.Z. 244, 27.5.1895 (P.S.)
271. B.B.C. 385, 18.8.1895 (B.J.)
272. B.B.Z. 385, 18.8.1895 (P.Ln.)
273. Louise Dumont (1862-1932) klassische Darstellerin modern
Frauen-Charaktere
274. B.B.C. 41, 25.1.1896 (B.J.)
275. Fr.Z. 22, 26.1.1896 (ae)
276. V.Z. 41, 25.1.1896 (P.S.)
277. Fr.Z. 302, 25.12.1895 (-glu-)
278. Vlk.Z. 601, 24.12.1895 (R.E.=Rudolf Elcho)
279. V.Z. 91, 23.2.1896 (P.S.)
280. Hedwig Niemann-Raabe (1844-1905) Salondame
281. B.B.C. 91, 23.2.1896 (B.J.)
282. Fr.Z. 47, 25.2.1896 (ae)
283. Bühne und Leben, Nr.8, 21.2.1895 (-n.-)
284. Jacobsohn, Hiob Sauer S.116
285. V.Z. 356, 2.8.1894 (P.M-n.=Paul Mahn)
286. B.B.C. 356, 2.8.1894 (B.J.)
287. Fr.Z. 179, 3.8.1894 (ae)
288. Fr.Z. 236, 9.10.1894 (ae)
289. Fr.Z. 18, 22.1.1895 (-)
290. Theater, II.Jg.1910/11 (F.D.) S.232
291. Vgl.Henze, S.90f.
292. B.B.Z. 419, 6.9.1896 (G-n.)
293. B.B.C. 419, 6.9.1896 (I.L.)
294. B.B.Z. 419, 6.9.1896 (G-n.)
295. Eine Untersuchung über Emanuel Reicher befindet sich am
Theaterwissenschaftlichen Institut der FU Berlin in Vor-
bereitung
296. Brief Oscar Sauers v.9.9.1913 an einen unbekannten Adres-
saten (Theaterhistorische Slg.Walter Unruh, Berlin)
s.Anhang S.229
297. Schnitzler-Brahm, S.23
298. Schnitzler-Brahm, S.32
299. Schnitzler-Brahm, S.44
300. Schnitzler-Brahm, S.48

- 301. B.B.Z. 519, 4.11.1896 (G-n.)
- 302. B.B.C. 519, 4.11.1896 (I.L.)
- 303. Schnitzler-Brahm, S.81
- 304. Bühne und Welt, V.Jg.1902/03 I.Bd. (Ph.St.) S.70
- 305. Schnitzler-Brahm, S.81
- 306. V.Z. 473, 9.10. 1898 (E.S.=Emanuel Schnitzler)
- 307. B.B.C. 473, 9.10.1898 (I.L.)
- 308. V.Z. 473, 9.10.1898 (E.S.); vgl.auch: Bühne und Welt, I.Jg.1898/99 (Richard Zoozmann) S.142
- 309. Brahm, S.414
- 310. Doerry, S.82
- 311. Winterstein, S.373
- 312. Bühne und Welt, III.Jg.1900/01 I.Bd. (Ph.St.) S.455
- 313. B.B.C. 11, 8.1.1897 (I.L.)
- 314. B.B.Z. 11, 8.1.1897 (G-n.)
- 315. N.A.Z. 9, 8.1.1897 (-)
- 316. Emil Lessing (1957-1921) Regisseur unter Otto Brahm am Deutschen und Lessingtheater
- 317. B.B.C. 11, 8.1.1897 (I.L.)
- 318. Weno, S.9
- 319. Weno, S.9
- 320. J.Bab: Fortinbras oder der Kampf mit der Romantik. 6 Reden. Berlin 1914 S.135
- 321. Bühne und Welt, V.Jg.1902/03 I.Bd. (Ph.St.) S.73 f.
- 322. N.Pr.Z. 152, 31.3.1897 (M.=F.=Müller-Fürer)
- 323. N.Pr.Z. 152, 31.3.1897 (M.=F.)
- 324. Vgl.Brahm, S.428
- 325. Jacobsohn, O.S. S.8
- 326. V.Z. 151, 31.3.1897 (P.S.)
- 327. Bühne und Welt, V.Jg.1902/03 I.Bd. (Ph.St.) S.73 f.
- 328. Hirschfeld, S.131
- 329. Max Burckhard: Theater. II.Bd.(1902-1904) Wien 1905 S.59f
- 330. B.B.C. 279, 18.6.1902 (Bericht von Ernst Göth, Budapest)
- 331. Bühne und Welt, V.Jg.1902/03 I.Bd. (Ph.St.) S.72
- 332. Vlk.Z. 195, 28.4.1897 (R.E.)
- 333. Bühne und Welt, V.Jg.1902/03 I.Bd. (Ph.St.) S.72
- 334. B.B.C. 195, 28.4.1897 (I.L.)
- 335. B.B.C. 205, 4.5.1897 (I.L.)

- 336. Fr.Z. 103, 4.5.1897 (ae)
- 337. D.R.A. 103, 3.5.1897 (-)
- 338. B.B.C. 105, 4.3.1898 (B.J.)
- 339. Winterstein, S.327
- 340. Bühne und Welt, V.Jg.1902/03 I.Bd. (Ph.St.) S.69
- 341. Bühne und Welt, V.Jg.1902/03 I.Bd. (Ph.St.) S.69
- 342. Kahn, S.417
- 343. Hilpert, S.16
- 344. Winterstein, S.327 f.
- 345. B.B.Z. 105, 4.3.1898 (G-n.)
- 346. Bühne und Welt, V.Jg.1902/03 I.Bd. (Ph.St.) S.69
- 347. Bühne und Welt, V.Jg.1902/03 I.Bd. (Ph.St.) S.69
- 348. Theater, II.Jg.1910/11 (F.D.) S.234
- 349. Ihering, S.18
- 350. Theater, II.Jg.1910/11 (F.D.) S.234
- 351. Jacobsohn, O.S. S.38 (Franz Servaes)
- 352. B.Z.am Mittag 284, 4.12.1916 (N.F.)
- 353. V.Z. 105, 4.3.1898 (P.M-n.)
- 354. B. vom 2.6.1901 (F.A.)
- 355. Deutsches Abendblatt, Prag, vom 2.6.1901 (P.R.)
- 356. Österreichische Rundschau, Wien. VII.Bd.1906 S.220
- 357. W.A.Z. vom 23.5.1906 (a.p.)
- 358. Schaubühne, I.Jg.1905 (J.B.=Julius Bab) S.393
- 359. Theater, II.Jg.1910/11 (F.D.) S.237
- 360. Friedrich Düsel in: Westermanns Monatshefte. 61.Jg.1916/17. 121.Bd. II.Teil S.716
- 361. W.A.Z. vom 23.5.1906 (a.p.)
- 362. Eine Untersuchung über Albert Bassermann befindet sich am Theaterwissenschaftlichen Institut der FU Berlin in Vorbereitung
- 363. B.Z. vom 7.9.1900 (Ph.St.)
- 364. B.N.N. vom 7.9.1900 (-)
- 365. Vgl.dazu: Theater heute. Nr.8, August 1961 S.42 und: Der Welt-Spiegel 44, 30.10.1932 (Fritz Engel)
- 366. V.Z. 294, 23.6.1922 (M.J.=Monty Jacobs)
- 367. Nacht-Express 304, 30.12.1948
- 368. Walter Turszinsky: Berliner Theater. Erschienen in: Großstadt-Dokumente, Bd.29 Herausgegeben von Hans Ostwald. Berlin 1906 S.42

369. Vgl. Ihering, S. 17
370. Jacobsohn, O.S. S. 26 (Friedrich Kayßler)
371. Kienzl, S. 105
372. Brief Fritz Achterbergs (Weimar) vom 3.7.1960 an den Verfasser dieser Arbeit
373. Kostüme (historischer Art) zu tragen, bot sich bei Brahms Repertoire nicht oft die Gelegenheit. Vgl. Winterstein, S. 317
374. Vgl. V.Z. 134, 21.3.1898 (P.M-n.)
375. V.Z. 134, 21.3.1898 (P.M-n.)
376. B.B.C. 133, 20.3.1898 (M.S.)
377. N.Pr.Z. 523, 8.11.1898 (M.=F.)
378. B.B.C. 521, 6.11.1898 (I.L.)
379. Vgl. Winterstein, S. 317 f.
380. B.B.C. 521, 6.11.1898 (I.L.)
381. Vgl. N.Pr.Z. 523, 8.11.1898 (M.=F.)
382. Paul Schlenker: Gerhart Hauptmann. Leben und Werke. Neue Ausgabe umgearbeitet und erweitert von Arthur Eloesser. Berlin 1922
383. B.B.C. 521, 6.11.1898 (I.L.)
384. Bab, Gegenwart S. 75
385. Eugen Zabel: Zur modernen Dramaturgie. Studien und Kritiken über das deutsche Theater. Oldenburg u. Leipzig. S. 226
386. Regisseur 24, vom 19.9.1899 S. 5
387. B.B.C. 435, 16.9.1899 (I.L.)
388. Vgl. Regisseur 24, vom 19.9.1899 S. 4
389. Schaubühne, II. Jg. 1906 I. Bd. (S.J.=Siegfried Jacobsohn) S. 193
390. Land, S. 114
391. Schnitzler-Brahm, S. 91
392. Schnitzler-Brahm, S. 95
393. Jacobsohn, Hiob Sauer S. 159
394. Jacobsohn, Hiob Sauer S. 159
395. B.L.A. vom 22.12.1900 (J.K.=Julius Keller)
396. Fr.Z. 35, 10.2.1901 (-glu-)
397. V. 29, 10.2.1901 (E.S.)
398. A.Z. vom 3.6.1906 (st.gr.=Stefan Großmann)
399. Vlk.Z. 221, 12.5.1901 (W)
400. B.Z. vom 12.5.1901 (Ph.St.)
401. B.M. vom 12.5.1901 (H.Dt.=Hermann Dupont)

- 402. K.J. vom 12.5.1901 (M.R.=Max Rapsilber)
- 403. B.L.A. vom 12.5.1901 (-)
- 404. Deutsche Warte vom 12.5.1901 (-d.)
- 405. N.A.Z. vom 14.5.1901 (G.Z.=G.Zieler)
- 406. B. vom 5.6.1901 (F.A.)
- 407. Grazer Tagblatt vom 9.6.1901 (H.K.)
- 408. N.P.J. vom 28.4.1905 (-)
- 409. Pester Lloyd vom 28.4.1905 (-ser)
- 410. P.V. vom 29.4.1905 (-)
- 411. A.Z. vom 3.6.1906 (st.gr.)
- 412. Z. vom 28.5.1909 (c.h.)
- 413. Mittags-Zeitung, Wien, vom 28.5.1909 (-)
- 414. Wiener Sonn-und Montags-Zeitung vom 30.5.1909 (-)
- 415. Neues Wiener Journal vom 28.5.1909 (-bs-)
- 416. Wiener Sonn-und Montags-Zeitung vom 30.5.1909 (-)
- 417. Schaubühne, V.Jg.1909. II.Bd. (Alfred Polgar) S.54
- 418. Alfred Polgar: Ja und Nein. Schriften des Kritikers. I.Bd. Berlin 1926 S.94
- 419. Schaubühne, V.Jg.1909. II.Bd. (Alfred Polgar) S.55
- 420. Land, S.114 -
- 421. Bühne und Welt, IV.Jg.1901/o2 I.Bd. (H.St.=Heinrich Stümcke) S.125
- 422. N.A.Z. vom 23.10.1901 (-)
- 423. Vgl.N.A.Z. vom 23.10.1901 (-)
- 424. W.a.M. vom 20.10.1901 (S.J.)
- 425. National-Zeitung vom 20.10.1901 (G.W.=Gotthilf Weisstein)
- 426. B.B.C. 493, 20.10.1901 (B.J.)
- 427. Illustriertes Wiener Extrablatt vom 29.5.1902 (-)
- 428. W.F. vom 28.5.1902 (-)
- 429. Wiener Morgen-Zeitung vom 28.5.1902 (A.E.)
- 430. Neues Wiener Tageblatt vom 29.5.1902 (H.B.)
- 431. A.Z. vom 28.5.1902 (a.p.)
- 432. Paul Goldmann: Die"neueRichtung". Polemische Aufsätze über Berliner Theater-Aufführungen. Wien 1903 S.72
- 433. P.V. vom 9.6.1902 (-d6)
- 434. N.P.J. vom 9.6.1902 (P.r.)
- 435. T. 558, 9.11.1905 (Ph.St.)
- 436. Vgl.Tscheulin, S.1

- 437. wie aus einem Brief Friedrich Prüters vom 12.9.1917 an Bertha Schemann hervorgeht. (Der Brief befindet sich im Besitz des Verfassers dieser Arbeit)
- 438. Der Roland von Berlin vom 10.11.1905 (H.W.=Hans Winand)
- 439. Bühne und Welt, V.Jg.1902/03 I.Bd. (Ph.St.) S.73
- 440. Bühne und Welt, V.Jg.1902/03 I.Bd. (Ph.St.) S.73
- 441. Vlk.Z. 528, 9.11.1905 (k.)
- 442. Bühne und Welt, V.Jg.1902/03 I.Bd. (Ph.St.) S.73
- 443. Jacobsohn, O.S. S.20 (Stefan Großmann)
- 444. Wiener Journal vom 24.5.1906 (-)
- 445. W.F. vom 24.5.1906 (H.)
- 446. Z. vom 24.5.1906 (b)
- 447. T. 34, 10.2.1909 (Willi Handl)
- 448. B.B.C. 65, 9.2.1909 (B.J.)
- 449. Schaubühne, V.Jg.1909 I.Bd. (S.J.) S.203 f.
- 450. Schaubühne, V.Jg.1909 II.Bd. (Alfred Polgar) S.57 f.
- 451. Jacobsohn, O.S. S.14 (Julius Elias)
- 452. Bab-Handl, S.56
- 453. Vgl.V.Z. 557, 28.11.1901 (A.E.=Arthur Eloesser)
- 454. bezogen auf die Original-Schreibung des Stücktitels am 27.November 1901
- 455. Theater, II.Jg.1910/11 (F.D.) S.234
- 456. Vgl.Bühne und Welt, IV.Jg.1901/02 I.Bd. (H.St.) S.256
- 457. Theater, II.Jg.1910/11 (F.D.) S.234
- 458. B.T. 604, 28.11.1901 (-)
- 459. Vgl.B.T. 604, 28.11.1901 (-)
- 460. Bühne und Welt, IV.Jg.1901/02 I.Bd. (H.St.) S.256
- 461. D.Z. vom 2.2.1902 (F.D.)
- 462. Musik-und Theaterwelt vom 6.2.1902 (-)
- 463. Reichsbote vom 3.2.1902 (Alf.A.)
- 464. B.T. 558, 2.11.1902 (F.E.=Fritz Engel)
- 465. Theater, II.Jg.1910/11 (F.D.) S.236
- 466. B.M. vom 3.4.1903 (N.F.)
- 467. Vlk.Z. 429, 13.9.1903 (G.S.=Georg Siegerist)
- 468. Theater, II.Jg.1910/11 (F.D.) S.234
- 469. N.P.J. vom 23.4.1903 (-)
- 470. Pester Lloyd vom 23.4.1903 (-)
- 471. W.a.M. vom 12.5.1903 (S.J.)

- 472. T. 620, 4.12.1916 (A.H.=Alfred Holzbock)
- 473. Der Einkäufer vom 5.10.1903 (-)
- 474. W.a.M. vom 4.10.1903 (-)
- 475. Theater, II.Jg.1910/11 (F.D.) S.234
- 476. B.L.A. vom 4.10.1903 (Ph.St.)
- 477. Neue Theater-Zeitschrift, S.1195 (Franz Graetzer)
- 478. N.P.J. vom 6.5.1905 (-)
- 479. B.B.Z. 596, 20.12.1912 (Kp.=Franz Köppen)
- 480. Schnitzler-Brahm, S.132
- 481. Schnitzler-Brahm, S.133
- 482. B.M. vom 14.2.1904 (N.F.)
- 483. B.M. vom 14.2.1904 (N.F.)
- 484. Schnitzler-Brahm, S.134
- 485. Z. vom 10.5.1906 (Ludwig Bauer)
- 486. Schaubühne, I.Jg.1905 (J.B.) S.394
- 487. Fr.Z. 63, 15.3.1904 (f.)
- 488. T. 123, 13.3.1904 (Ph.St.)
- 489. Theater, II.Jg.1910/11 (F.D.) S.238
- 490. Schaubühne, I.Jg.1905 (J.B.) S.394
- 491. Eine Untersuchung über dieses Theater unter der Direktion Otto Brahms (1904-1912) wird demnächst am Theaterwissenschaftlichen Institut der FU Berlin vorliegen
- 492. Schnitzler-Brahm, S.148
- 493. Hirschfeld, S.231
- 494. Hirschfeld, S.226 f.
- 495. Vgl.B.B.C. 411, 2.9.1904
- 496. T. 411, 2.9.1904 (Ph.St.)
- 497. B.T. vom 2.9.1904 (F.E.)
- 498. Vgl.V.Z. 235, 20.5.1908 (A.E.)
- 499. B.B.Z. 77, 16.2.1909 (V.A.=V.Auburtin)
- 500. Vlk.Z. 236, 20.5.1908 (K.)
- 501. Schaubühne, IV.Jg.1908 I.Bd. (S.J.) S.565
- 502. Jacobsohn, O.S. S.38 (Franz Servaes)
- 503. B.T. 255, 20.5.1908 (-)
- 504. Schaubühne, IV.Jg.1908 I.Bd. (S.J.) S.565
- 505. Schaubühne, V.Jg.1909 II.Bd. (Alfred Polgar) S.153
- 506. Vgl.B.B.C. 499, 23.10.1904 (I.L.)
- 507. T. 501, 25.10.1904 (Alfred Kerr)

508. Bab, Gegenwart S.75
509. Theater, II.Jg.1910/11 (F.D.) S.236
510. T. 1, 1.1.1905 (Ph.St.)
511. Theater, II.Jg.1910/11 (F.D.) S.236
512. Vgl.V.Z. 474, 9.10.1905 (A.E.)
513. Vgl.Neue badische Landeszeitung, Mannheim v.13.10.1905 (F.P.)
514. T.R. vom 8.10.1905 (Paul Mahn)
515. V. vom 8.10.1905 (-)
516. D.Z. vom 8.10.1905 (F.D.)
517. Schnitzler-Brahm, S.180
518. Schnitzler-Brahm, S.181
519. B.B.C. 32, 20.1.1906 (I.L.)
520. Vgl.T. 37, 21.1.1906 (Alfred Kerr)
521. V.Z. 432, 15.9.1906 (A.E.)
522. Schaubühne, II.Jg.1906 (S.J.) II.Bd. S.261
523. N.Pr.Z. 434, 16.9.1906 (W.B.)
524. B.L.A. 469, 15.9.1906 (M.S.)
525. V.Z. 432, 15.9.1906 (A.E.)
526. Schaubühne, V.Jg.1909 II.Bd. (Alfred Polgar) S.156 f.
527. B.T. 521, 12.10.1912 (F.E.)
528. B.B.C. 480, 12.10.1912 (E.F.=Emil Faktor)
529. Durieux, S.82 f.
530. Theater, II.Jg.1910/11 (F.D.) S.236
531. Theater, II.Jg.1910/11 (F.D.) S.236
532. Vgl.D.Z. vom 24.1.1909 (-)
533. V.Z. 445, 22.9.1907 (A.E.)
534. Vgl. V.Z. 446, 23.9.1907 (A.E.)
535. Neue freie Presse vom 17.5.1909 (-)
536. W.A.Z. vom 18.5.1909 (a.p.)
537. Theater, II.Jg.1910/11 (F.D.) S.237
538. Jacobsohn, S.122
539. Jacobsohn, S.123
540. Schaubühne, III.Jg.1907 II.Bd. (S.J.) S.441
541. Schaubühne, V.Jg.1909 II.Bd. (Alfred Polgar) S.229
542. Schaubühne, III.Jg.1907 II.Bd. (S.J.) S.442
543. T. 563, 5.11.1907 (Alfred Kerr)

- 544. N.Pr.Z. 95, 26.2.1909 (B.P.)
- 545. Vgl. V.Z. 527, 8.11.1908
- 546. N.Pr.Z. 95, 26.2.1909 (B.P.)
- 547. T. 48, 26.2.1909 (Alfred Kerr)
- 548. Vgl. V.Z. 517, 3.11.1907 (A.E.)
- 549. Bühne und Welt, V.Jg.1902/03 I.Bd. (Ph.St.) S.70 f.
- 550. Schaubühne, V.Jg.1909 II.Bd. (Alfred Polgar) S.21
- 551. V.Z. 455, 27.9.1908 (A.E.)
- 552. T. 320, 29.9.1908 (Alfred Kerr)
- 553. Schaubühne, IV.Jg.1908 II.Bd. (S.J.) S.329
- 554. Schaubühne, IV.Jg.1908 II.Bd. (S.J.) S.329
- 555. K.J. vom 28.9.1908 (H.W.)
- 556. Schaubühne, IV.Jg.1908 II.Bd. (S.J.) S.329
- 557. Vgl. Das Jahr der Bühne, II.Bd.1912/13 (S.J.) S.86
- 558. Schaubühne, V.Jg.1909 II.Bd. (Alfred Polgar) S.20 f.
- 559. Vgl. Brief Fritz Achterbergs (Weimar) vom 3.7.1960 an den Verfasser dieser Arbeit
- 560. W.F. vom 30.5.1909 (g.)
- 561. Wiener Tageblatt vom 30.5.1909 (-)
- 562. W.F. vom 30.5.1909 (g.)
- 563. W.F. vom 30.5.1909 (g.)
- 564. Hirschfeld, S.257
- 565. Schnitzler-Brahm, S.210 f.
- 566. W.F. vom 24.5.1909 (g.)
- 567. B.B.C. 527, 8.11.1908 (I.L.)
- 568. V.Z. 527, 8.11.1908 (A.E.)
- 569. B.B.C. 527, 8.11.1908 (I.L.)
- 570. T. 356, 10.11.1908 (Alfred Kerr)
- 571. V.Z. 527, 8.11.1908 (A.E.)
- 572. Schaubühne, IV.Jg.1908 II.Bd. (S.J.) S.540
- 573. N.Pr.Z. 528, 9.11.1908 (B.P.)
- 574. B.T. 571, 8.11.1908 (M.J.)
- 575. Theater, II.Jg.1910/11 (F.D.) S.234
- 576. Schaubühne, IV.Jg.1908 II.Bd. (S.J.) S.540
- 577. B.T. 571, 8.11.1908 (M.J.)
- 578. V.Z. 527, 8.11.1908 (A.E.)
- 579. V.Z. 527, 8.11.1908 (A.E.)

580. B.T. 571, 8.11.1908 (M.J.)
581. in einem Brief an den Verfasser
582. Jacobsohn, O.S. S.17 (Emil Faktor)
583. Hilpert, S.13
584. Schaubühne, IV.Jg.1908 (S.J.) S.540
585. B.B.C. 49, 30.1.1909 (R.W.)
586. B.T. 53, 30.1.1909 (F.E.)
587. B.B.Z. 49, 30.1.1909 (V.A.)
588. B.M. vom 30.1.1909 (w.)
589. T. 77, 30.1.1909 (P.)
590. Schaubühne, V.Jg.1909 I.Bd. (S.J.) S.134 f.
591. T. 620, 4.12.1916 (Alfred Holzbock)
592. B.Z. am Mittag vom 2.3.1909 (-)
593. B.T. vom 3.3.1909 (F.E.)
594. Schaubühne, V.Jg.1909 II.Bd. (Alfred Polgar) S.21
595. Vgl. Schnitzler-Brahm, S.218
596. B.T. 463, 12.9.1909 (F.L.)
597. Schaubühne, V.Jg.1909 II.Bd. (S.J.) S.312
598. B.T. 463, 12.9.1909 (F.L.)
599. V.Z. 428, 12.9.1909 (A.E.)
600. Bühne und Welt, XII.Jg.1909/10 I.Bd. (Hermann Kienzl)
S.50
601. Theater, I.Jg.1909/10 (Rudolf Kurtz) S.78
602. B.B.C. 26. 16.1.1918 (E.F.)
603. T. 215, 14.9.1909 (E.F.)
604. B.B.C. 27, 17.1.1918 (E.F.)
605. Theater, I.Jg.1909/10 (Rudolf Kurtz) S.78
606. Vgl. V.Z. 470, 21.9.1911 (A.E.)
607. B.B.C. 443, 21.9.1911 (G.L.)
608. T. 481, 21.9.1911 (J.K.)
609. V.Z. 470, 21.9.1911 (A.E.)
610. Eulenberg, S.170
611. Vgl. Eulenberg, S.171
612. V.Z. 470, 21.9.1911 (A.E.)
613. T. 223, 22.9.1911 (Alfred Kerr)
614. D.T. 479, 21.9.1911 (r.n.)
615. Land, S. 114

- 616. Kienzl, S.105
- 617. Schaubühne, VII.Jg.1911 II.Bd. (S.J.) S.259
- 618. B.T. 481, 21.9.1911 (P.S.)
- 619. Eulenberg, S.171
- 620. Eulenberg, S.171
- 621. Frankfurter Zeitung und Handelsblatt 93, 4.4.1918 (K.E.)
- 622. Eulenberg, S.177 f.
- 623. Jacobsohn, Hiob Sauer S.159
- 624. Kienzl, S.104
- 625. Kienzl, S.105
- 626. Neue Theater-Zeitschrift, Heft 18, 30.4.1912
- 627. Neue Theater-Zeitschrift, Heft 47, 19.11.1912
- 628. Vgl. Weno, S.239 ff.
- 629. T.R. 621, 5.12.1916 (Karl Strecker)
- 630. Gerhart Hauptmann-Jahrbuch 1948. Herausgegeben von Dr. Felix A.Voigt. Goslar 1948. (J.B.) S.149
- 631. Vgl. Max Epstein: Max Reinhardt. Berlin 1918. S.214
- 632. V.Z. 472, 17.9.1913 (A.K.=Alfred Klaar)
- 633. Germania 433, 17.9.1913 (Thyssen)
- 634. D.T. 472, 17.9.1913 (-)
- 635. B.B.C. 435, 17.9.1913 (Emil Faktor)
- 636. V.Z. 472, 17.9.1913 (A.K.)
- 637. Jacobsohn, O.S. S.17 (Emil Faktor)
- 638. B.B.C. 435, 17.9.1913 (E.F.)
- 639. B.Z.am Mittag 284, 4.12.1916 (Norbert Falk)
- 640. Vgl. Durieux, S.91
- 641. Jacobsohn, Hiob Sauer S.160
- 642. Vgl. Durieux, S.91
- 643. Jacobsohn, Hiob Sauer S.160
- 644. Vgl. B.L.A. 158, 27.3.1914
- 645. B.L.A. 159, 28.3.1914
- 646. T. 356, 10.11.1908 (Alfred Kerr)
- 647. Theater, II.Jg.1910/11 (F.D.) S.238
- 648. Land, S.113
- 649. Bab, Gegenwart S.74
- 650. Bab-Handl, S.54
- 651. Theater, II.Jg.1910/11 (F.D.) S.238

- 652. Jacobsohn, O.S. S21 (Willi Handl)
- 653. Bab-Handl, S.55
- 654. Jacobsohn, O.S. S.21 (Willi Handl)
- 655. H.Ihering: Albert Bassermann. Erschienen in: Der Schauspieler. Eine Monographiensammlung. Herausgeber: Otto Zopf. Berlin o.J. S.43 f.
- 656. Schaubühne, II.Jg.1906 II.Bd. (J.B.) S.633
- 657. Theater, II.Jg.1910/11 (F.D.) S.238
- 658. Jacobsohn, O.S. S.23 (Gerhart Hauptmann)
- 659. Hollaender, S.751
- 660. Jacobsohn, O.S. S.23 (Gerhart Hauptmann)
- 661. Kahn, S.418
- 662. Jacobsohn, Hiob Sauer S.160
- 663. Tscheulin, S.2
- 664. Jacobsohn, Hiob Sauer S.160
- 665. Brief Friedrich Prüters vom 12.9.1917 an Bertha Schemann; im Besitz des Verfassers dieser Arbeit
- 666. aus den eingesehenen, unveröffentlichten Memoiren (maschinengeschriebenes Exemplar) Bertha Schemanns
- 667. bestätigt in einem Brief Oscar Sauers vom 6.10.1917 an Bertha Schemann; im Besitz des Verfassers dieser Arbeit
- 668. s.Anm. 663 dieser Arbeit
- 669. Jacobsohn, Hiob Sauer S.161
- 670. Vgl. Tscheulin, S.2
- 671. Jacobsohn, Hiob Sauer S.160 f.
- 672. Jacobsohn, Hiob Sauer S.161
- 673. Jacobsohn, O.S. S.28 (Else Lehmann)
- 674. Vgl. Winterstein, S.326
- 675. Jacobsohn, O.S. S.25 (Friedrich Kayßler)
- 676. Jacobsohn, O.S. S.22 (Maximilian Harden)
- 677. B.B.Z. 581, 12.12.1916 (Fr.Köppen)
- 678. Vgl. B.B.Z. 588, 15.12.1916
- 679. Jacobsohn, Hiob Sauer S.161
- 680. Vgl. Jacobsohn, Hiob Sauer S.161
- 681. Brief Helene Sauers vom 29.3.1918 an Bertha Schemann; im Besitz des Verfassers dieser Arbeit
- 682. lt. Totenregister Nr.45 der Nathanael-Kirchengemeinde in Berlin-Schöneberg vom 4.4.1918

- 683. Jacobsohn, Hiob Sauer S.162
- 684. im Besitz des Verfassers dieser Arbeit
- 685. Vgl. dazu: Winterstein, S.330
- 686. B.T.176, 7.4.1918
- 687. im Rollenverzeichnis fand nur das jeweils erste Auftreten Sauer in der angegebenen Rolle Berücksichtigung

Lebenslauf

Am 31. Juli 1932 wurde ich als Sohn des Revisors Willy Wellert und seiner Ehefrau Elly geb. Mielenk in Berlin geboren.

Nach Absolvierung der Volksschule in Berlin und Zellina/Oder besuchte ich das Heinrich Schliemann-Gymnasium und das Graue Kloster zu Berlin bis zum Jahre 1953. Mein Abitur legte ich im Frühjahr 1955 an der Evangelischen Aufbauschule in Espelkamp/Mittwald (Westfalen) ab.

Im Wintersemester 1955/56 wurde ich an der Freien Universität Berlin immatrikuliert und studierte hier die Fächer: Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte, Publizistik und Germanistik. Vorlesungen und Übungen besuchte ich vor allem bei den Professoren Knudsen, Raack, Baumgart, Redtlob, Kauffmann, Dovifat, Bach, Alewyn, Landmann und den Doktoren Schwanbeck, Thoenes, Marx, Hermann, Medebach und Anger.

